JOSEF RIEPEL ALS KOMPONIST.

(1709–1782)

Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Friedrich Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Josef Merkl

aus Regensburg.

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juli 1935.

Kallmünz
Buchdruckerei von Michael Laßleben
1937.

1937/152

Referent: Professor Dr. Rudolf Steglich.

Dekan: Professor Dr. Friedrich Maurer.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

	Seite
Einleitung	5
Riepels Lebensdaten, Wirkungsstätten und Persönlichkeit	7
Die Kompositionen Riepels: Übersicht	23
A. Kammermusik	
1. Sinfonien	24
2. Konzerte	34
3. Divertimenti und Quodlibet	42
B. Kirchenmusik: Allgemeiner Teil	47
Besonderer Teil:	
1. Messen	48
2. Offertorium	51
3. Requiem	52
4. Psalmen	54
5. Motetten	61
6. Kanons	63
7. Die übrigen Kirchenwerke Riepels	64
Rückblick	66
Verzeichnis der Abkürzungen	68
Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Riepels	69
Literaturangabe	86

Einleitung.

Vorliegende Arbeit über „Josef Riepel als Komponist", versucht das Gesamtbild der Persönlichkeit Josef Riepels zu vervollständigen. Das theoretische Schaffen Riepels ist in jüngster Zeit in zwei wissenschaftlichen Abhandlungen von Wilhelm Twittenhoff und Josef Schwarzmeier (siehe S. 6, Anmerkung) gewürdigt worden. Wir wollen sein kompositorisches Schaffen untersuchen.[1] Erst dann wird es möglich, ein klares Bild von der musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Mannes zu erhalten.

Bei seinen Zeitgenossen hat er als „gründlicher Kenner der Tonkunst" einen guten Namen gehabt. Dafür seien einige Urteile angeführt:

J. A. Hiller[2] berichtet über Riepels „Erläuterungen der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Kapitel": „Der Verr Verfasser ist aus den drei vorhergegangenen Kapiteln zur Genüge bekannt. Es hat ihm gefallen seinen Vortrag so wie der berühmte Capellmeister Fux, gesprächsweise abzufassen. Diese Art des Vortrags wenn sie bloß in Fragen und Antworten besteht, ist vielen Leuten nicht sehr angenehm . . . Diesen Fehler aber hat der Vortrag des Herrn Verfassers nicht; es sind wahre Gespräche, in welchen man auf das, was der Schüler sagt, ebenso aufmerksam ist, als das was der Lehrmeister hinzusetzt. Es ist kein Zweifel, daß eine solche Art der Unterredung mehr Lebhaftes und Unterhaltendes in eine Sache bringt, und wenn man noch die kleinen Ausschweifungen, auf welche die beyden Schwätzer von Zeit zu Zeit gerathen und den eigenen Humor des Verfassers dazunimmt, so kann man sich sicher überzeugen, daß kein Leser, auch bey den tiefsinnigsten und schwersten musikalischen Betrachtungen verdrießlich werden oder einschlafen werde . . . . Kurz alles ist unterrichtend, alles zeigt von den Einsichten eines Mannes, der in das Wesentliche seiner Kunst

1. Herrn Professor Dr. Rudolf Steglich, dessen Vorlesungen und Übungen ich besuchte, verdanke ich viel Anregung und Förderung. Danken möchte ich auch jenen Stellen, deren Bereitwilligkeit bei der Beschaffung des Materials die Vorarbeit wesentlich erleichterten, insbesondere den Vorständen der Fürstlich Thurn und Taxis'schen Bibliothek zu Regensburg, der Sammlung Proske ebendort, den Staatsbibliotheken zu Berlin, München und Wien, ferner der Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel.
2. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend: Zweytes Stück, Leipzig den 15. Julius 1766.

sehr tief eindringt . . . .“ Später schreibt Hiller: „. . . Wir wünschen, daß der Herr Verfasser in seinen Bemühungen nicht müde werden möge; die musikalische Welt weiß ihm gewiß Dank, wenn er so fort fährt, sie mit neuen Einsichten zu bereichern, und ihr die Geheimnisse der Tonkunst aufzuschließen . . .[3] Nach Riepels Tode schreibt Gerber in seinem Lexikon: „Er starb zum wahren Verluste der Musik.“[4]

Als Theoretiker genießt er heute noch einen guten Namen. Durch Hugo Riemann vor allem sind seine Verdienste als Theoretiker ans Licht gezogen worden und erst in jüngster Zeit wieder hat sich die musikwissenschaftliche Forschung mit ihnen beschäftigt, wie bereits erwähnt.[5]

Riepel ist aber auch ein fruchtbarer Komponist gewesen, doch schlummern seine Kompositionen unbeachtet in den Bibliotheken. Bis jetzt hat sich noch niemand mit ihnen beschäftigt. Daher sei nun untersucht, was dieser „solide und gründliche Tonlehrer“[6] als Komponist geleistet hat und welche Stellung er als solcher in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts einnimmt. Ein Überblick über seinen Lebensgang sei vorausgeschickt.

3. Ebenda: Drittes Stück, Leipzig den 15. Julius 1766.
4. Gerber, Lexikon, 1791.
5. Wilhelm Twittenhoff, Die musiktheoretischen Schriften Josef Riepels, Diss. Halle 1933. — Josef Schwarzmeier, Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels. Diss. München 1934.
6. E. L. Gerber, Neues hist.-biogr. Lexikon III, 1813.

Riepels Lebensdaten, Wirkungsstätten und Persönlichkeit.

Schon Mettenleiter[1] bedauert die spärlichen Nachrichten über Riepels Leben und obwohl ihm mannigfache Quellen zur Bearbeitung seines Buches zur Verfügung standen, muß er feststellen: „Über seine (Riepels) Lebensschicksale hier war ich ebenfalls nicht im Stande, etwas aufzufinden." Wenn schon die Regensburger Zeit so in Dunkel gehüllt ist, um wieviel mehr erst die vorhergegangenen Jahre!

Josef Riepel wurde am 22. Januar 1709 in dem 25 km nördlich Linz an der böhmischen Grenze gelegenen oberösterreichischen Dorfe Deutsch-Hörschlag geboren. Der Eintrag in den Kirchenbüchern unter Januar 1709 heißt: „Die 22. huius idem baptizavit Josephum, pater legitimus e(st) Philippus Riepel, rusticus et canpo de teitsch Hörschlag, mater Ursula, patrinus Georgius Horner, rusticus de Zurlüssen." So sind die Angaben in den Musiklexika und sonstigen Quellen, die sein Geburtsjahr auf 1708 verlegen, unrichtig.[2]

Seine Eltern Philipp Riepel und Ursula Riepel waren Besitzer des Gasthauses „Zum Grünen Baum" in Deutsch-Hörschlag.[3] Der Name Riepel war in der damaligen Zeit sehr häufig. Heute ist er nahezu ausgestorben.

Die in Nachschlagewerken zu findenden Angaben über sein Leben sind zum größten Teil Vermutungen. Die sichersten Auskünfte geben uns die in seinen theoretischen Werken verstreuten Bemerkungen.

Als Sohn eines Landwirtes mußte Riepel schon frühzeitig körperliche Arbeit verrichten. Im Vorwort zum 3. Kapitel, „von der Tonordnung insgemein", schreibt er an seinen Freund „Leiper":[4] „. . . . Ich meyne, wenn alle Menschen ohne Unterschied Bauren wären, welches entweder durch Schickung Gottes oder durch eine gute Harmonie gar wohl möglich, so würde der Herr Probst etliche

1. Dominicus Mettenleiter, Dr. phil. et theol., Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. 1. Bd.: Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866.
2. Die „Biographie Universelle . . ." von F. J. Fétis, Paris 1810, schreibt sogar: . . . . . naquit en Saxe."
3. Das Gasthaus „Zum Grünen Baum" besteht noch.
4. Der Name „Leiper" ist durch Buchstabenumstellung aus „Riepel" entstanden, ebenso der von ihm oft zur Unterschrift gebrauchte Name „Perile" u. „Ipler".

Jahre hindurch weit übler daran seyn als ich; massen ich als ein ehrlich und ehelich erzeigter Ländler (aber Nb. keiner von der neuerlichen Empörungsbrut) oder Oberösterreichischer Bierwirtssohn im Dorf Hörschlag zum grünen Baum genannt, in meiner Jugend dem Feldbau, wie es im dasigen Gau üblich ist, so gestreng habe obliegen müssen, daß ich mir getrauete in dieser Wissenschaft viele hochtrabende Gelehrte, Pharisäer, große und kleine Müßiggänger u.s.m. weidlich zu unterweisen."

„Ich habe in der Jugend keinen Rathgeber gehabt",[5] lesen wir ein andermal, und trotzdem erwachte schon in dem Knaben das Verständnis für Musik. Der hervorragende Musiksinn, der in ihm schlummerte, setzte sich ohne eigentlichen Musikunterricht durch und stellte später manch gründlich durchgebildeten Musiker in den Schatten. Die reiche oberösterreichische Volksmusik, in der Riepel lebte, war gerade dazu geschaffen, sein nach Tönen hungerndes Herz zu befriedigen. Die Volkstänze und Volksweisen seiner Heimat, dazu wohl auch vom nahen Böhmen herüberkommende Einflüsse blieben für unseren Meister das ganze Leben lang ein unversiegbarer musikalischer Quell. Die späteren Untersuchungen werden zeigen, daß gerade die ländliche Volksmusik den Kern seines Schaffens bildet.

Als Bierwirtssohn hatte er häufig Gelegenheit, bei Dorf- und Kirchweihfeiern Musik in unmittelbarster Nähe zu hören. Es scheint, daß er auch schon in seinem Heimatdorf zu eigener musikalischer Tätigkeit angeregt wurde. Daß er schon in jungen Jahren sich in der Komposition versuchte, bekräftigt er mit eigenen Worten: „In diesem A moll habe ich einst für mich allein (als ich noch sehr jung war) ein Violinsolo aufgesetzt."

Offenbar zeigte sich der junge Riepel schon frühzeitig geistig so regsam, daß ihn seine Eltern alsbald in eine städtische Lateinschule schickten. Nach der Volksschule in Hörschlag besuchte er kurze Zeit die Mittelschule in der Stadt Linz[6] und bald darauf das „Seminario" in Steyr. Nach seinen eigenen Worten machte ihm das Lernen wenig Mühe: „Ich brauchte nur zwei Jahre dazu, die sechs Klassen der lateinischen Sprache zu lernen, da ich in der Stadt Steyr im Seminario war."[7]

Um seine Studien zu vervollständigen, ging Riepel nach Graz. Das erfahren wir aus seinem „Harmonisches Sylbenmaß", wo er anläßlich der Aufführung eines deutschen Oratoriums schreibt: „. . . das in Grätz als ich dort noch in die Lateinschule ging, aufgeführt

5. Baßschlüssel, S. 24.
6. Fugenbetrachtungen, Teil I, S. 98.
7. Erläuterung der betr. Tonordnung . . . ., S. 38. — Meine Anfrage in Steyr nach näheren Auskünften blieb leider ohne Antwort.

wurde . . .[8] Nach Absolzierung der Lateinschule, etwa um das Jahr 1730, treffen wir Riepel als „Präceptor" auf dem Lande an. Er schreibt in seinem „Baßschlüssel":[9] „Dergleichen Gänge spielte ich in meiner Jugend als ich auf dem Lande Präceptor war, öfters auf dem Klavier Leuten vor, die im Winter gemeiniglich zu uns in die Stube hereinkamen um sich zu wärmen." Diese in der damaligen Zeit untergeordnete Stellung konnte aber einen Mann wie Riepel innerlich nicht dauernd befriedigen.

Wir finden ihn dann um die Mitte der 30er Jahre wieder in Graz als Student an der dortigen Universität. In den Matrikeln des Jahres 1735 ist unter den Philosophiestudierenden „Dominus Ripel (!) Josephus Civis Austriacus Horschlagensis" eingetragen.[10] Sowohl aus der Herkunftsangabe „Horschlagensis" als auch aus seinen eigenen Angaben über einen zweiten Aufenthalt in Graz geht eindeutig hervor, daß es sich hier um unseren Josef Riepel handelt. In den „Grundregeln zur Tonordnung insgemein" spricht Riepel von „drey Jahren" in denen er zu Graz Philosophie studierte. Da er aber nach eigener Mitteilung bereits 1737 Kammerdiener des Generals Grafen D'Ollone war, dürfte sein zweiter Aufenthalt in Graz die Zeit von 1734—36 umfassen.

Der Fall, daß gebildete junge Leute das Amt eines Kammerdieners versahen, ist um diese Zeit durchaus keine Seltenheit. Auf diese Weise lernte der junge Mann die Welt kennen und sammelte einen reichen Erfahrungs- und Wissensschatz. Meistens waren es akademisch gebildete Leute, die als Reisebegleiter dem Herrn Gesellschaft und geistige Anregung spendeten. Man muß dies berücksichtigen, um die Stellung Riepels als Kammerdiener richtig einzuschätzen. Gerade diese drei Jahre Wanderzeit gaben ihm Gelegenheit Land und Leute und ihre Musik kennen zu lernen. Daß Riepel sein besonderes Augenmerk der Musik zuwandte, bezeugt er selbst in Mitteilungen, die sich vermutlich auf die Zeit der Reisen beziehen: „Ich habe zu Possega in Sklawonien junge Leute und besonders Zigeuner bloß nach dem Takt einer kleinen Trommel in Reihen tanzen sehen",[11] „. . . weil ich im Jahre 1737 die Türken bey Banialucka (ich stund damals beym General D'Ollone als Kammerdiener in Diensten) zum Schrecken und Zittern anhören mußte, so oft sie abends in der Festung mit zwey Querpfeiffen ihre Feldlieder mit lauter unmittelbar aufeinander folgenden Quarten bliesen."[12] So

8. S. 24, Anmerkung.
9. S. 52.
10. Nach freundlicher Mitteilung der Universitätsbibliothek Graz.
11. Baßschlüssel, S. 67.
12. 3. Kapitel, Von der Tonordnung insgemein, S. 39.

schrecklich diese Soldatenmusik für Riepels empfindsames Ohr war, so gerne erinnert er sich ihrer in seinen Kompositionen. Zu seinen besten Werken gehören Tanzstücke, die in ihre Rhythmik und Melodik Erinnerungen an diese orientalische Volksmusik einfließen lassen. Ob Riepel in den Jahren als Kammerdiener außer dem von ihm selbst genannten südöstlichen Europa auch andere Länder bereiste, ist nicht bekannt. Jene Angaben machen es wahrscheinlich, daß er über den Schauplatz des unglücklichen Türkenkriegs von 1736 bis 1739 nicht hinausgekommen ist.

Das Jahr 1740 bedeutet einen wichtigen Markstein in seinem rastlosen Leben. Er läßt sich in einem Zentrum des damaligen Kunstlebens, in der kurfürstlich sächsischen und königlich polnischen Residenzstadt Dresden nieder. Hier weilte er fünf Jahre, die wohl seine hauptsächlichen, wichtigsten Musikstudienjahre sind und ihm den größten Gewinn für die Entfaltung seines Talentes brachten. Wie sehr ihm dieser Aufenthalt in Dresden ans Herz gewachsen war und wie viel er ihm verdankte, das erkennen wir aus den zahlreichen Bemerkungen, die sich in seinen theoretischen Werken darüber finden. Im Vorwort zu den „Grundregeln der Tonordnung insgemein" schreibt sein angeblicher Freund „Leiper": „Du hast mir doch dereinst vertraut, Du hättest Deine Einsicht der Tonkunst mehrenteyls dem gelehrten Dresden zu danken, als woselbst Dir das Glück gönnte fünf Jahre hindurch lauter musikalische Schönheiten anzuhören. Warum hast Du also nicht vielmehr Deine Arbeit dem dasigen so großen Meister oder einem von seinen Mitgliedern zugeeignet?" In der „Rückschrift" beantwortet Riepel diese Frage: „Wegen Dresden hast du vollkommen recht; denn ich bekam daselbst zugleich auch viele berlinische Meisterstücke anzusehen, da mir mein geringer Säckel ein mehrerers, leyder! nicht gestattete." Von der lebhaften Aufmerksamkeit, mit der Riepel das musikalische Leben Dresdens und vor allem die berühmten Opernaufführungen verfolgte, zeugen seine eigenen Worte: „Wenn ich Gelegenheit hätte, noch eine Oper aufführen zu sehen, wünschte ich zugleich schöne Arien, schöne Stimmen, harmonische Auszierungen, mit drunter wundervolle Kehlen, überhaupt eine Musik — kurz, wie ich sie (dazu rechne ich auch alle Meisterstücke für die Kirche) von 1740 fünf Jahre lang hindurch zu Dresden gehört habe. Ich war im Opernhaus nur oft ungehalten, daß Zuhörer vor, hinter und neben mir immer ganz begeistert murmelten. Einer fieng bald zu Aechzen an: Wie vollkommen ist nicht das Lebhafte mit der Zärtlichkeit verbunden! . . . Sie hatten freylich recht; allein ich ward wie gemeldet dadurch gestört, zugleich auf die schöne Begleitung, die natürliche Eintheilung, und den äußeren Schmuck der uns erblichen Tonkunst genau Acht zu geben, da mir die Sprache und Prosodie in so weit doch

bekannt war."[13] Diese seltene Mitteilung gewährt einen bemerkenswerten Einblick in das Theaterleben der damaligen Zeit.

Der Hauptträger der Musikpflege in Dresden war der Hof. Im Mittelpunkt der höfischen Musikpflege aber stand die italienische Oper.

Das „italienische Zeitalter" am Hofe zu Dresden beginnt mit Friedrich August II., wogegen sein Vater „August der Starke" vor allem französische Komponisten geliebt hatte. Friedrich August II. war es auch, der noch als Kronprinz im Jahre 1717 Antonio Lotti an den sächsischen Hof berief. Im Jahre 1731 erschien auf seine Veranlassung J. A. Hasse mit der berühmten Sängerin Faustina am Hofe. Mit Friedrich August II. Thronbesteigung 1733 beginnt für Dresden die goldene Zeit der Musik, die der Stadt auf dem Gebiete der Oper und der Instrumentalmusik Weltberühmtheit einbrachte.[14] Gerade in diesen Jahren, da das musikalische Leben Dresdens in schönster Blüte stand, hatte Riepel das Glück sich dort fünf Jahre dieser Kunst zu erfreuen.

Durch Fürstenau sind wir über die damaligen Opernaufführungen in Dresden unterrichtet.[15] Am 11. Januar 1740 wurde „La Clemenza di Tito" von Hasse gegeben. Am 8. Februar war die Taufe der ebenfalls Hassischen Oper „Demetrio".[16] Als der Kurprinz Friedrich Christian nach einer $2^1/_2$ jährigen Reise wieder nach Dresden zurückkehrte, wurde zu seinem Empfange am 9. September die neue von Metastasio gedichtete Oper Hasses „Artaserse" aufgeführt. Zur Feier des Geburtstags des Königs am 7. Oktober 1741 spielte man die Oper „Numa Pompilio" von Hasse mit dessen Intermezzo „Pimpinella e Marcantonio". Riepel berichtet im „Baßschlüssel"[17] von einer Ariette der Oper „Didone", die er „von der berühmten Faustina" gehört habe. Die Erstaufführung der Oper „Lucio Papirio" von Zeno und Hasse fand am 18. Januar 1742 statt. Das ebenfalls 1742 dargestellte Oratorium „I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Salvatore" gilt als eine der reifsten Leistungen Hasses. Am 7. Oktober 1743 wurde „L'asilo d'Amore" von Metastasio und Hasse auf die Bühne gebracht. Während des Karnevals im Jahre 1744 wurde die Oper „Antigone" gespielt. Am Ostersonnabend des gleichen Jahres wurde Hasses Oratorium „La deposizione della croce"

3. Des harmonischen Sylbenmaßes 2. Theil, S. 76.
4. Otto Schmid, Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Betätigung, Dresden 1900.
5. M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861.
6. Diese Aufführung, die zur Feier des Geburtstages der russischen Kaiserin Anna erfolgte, wurde „mit vollkommenem Applausu" aufgenommen.
7. S. 27.

aufgeführt. Aus dem Jahre 1745 weiß man nur von einer Oper, nämlich „Arminio" von Hasse.

Riepel wird wohl Hasse persönlich kennen gelernt haben. Denn Hasse, der des öfteren seinen Aufenthalt wechselte, verlebte die Jahre 1740 bis 1743 ganz in Dresden. Im September 1744 tritt er wieder in Venedig auf, kehrt aber gegen Ende des Sommers 1745 nach Dresden zurück. Riepel hat die Werke Hasses ungemein hoch geschätzt, wie zahlreiche Würdigungen in seinen Schriften beweisen. Des öfteren erwähnt er den Namen dieses bedeutenden Komponisten, besonders da, wo es gilt, erstklassige Kompositionen als Beispiele anzuführen. Riepels Schüler teilt einmal seinem Lehrer mit, daß „der Herr Kapellmeister in Opolisburg den Tod Jesu von Graun, und auch bis fünf italienische Oratorien von Hasse" besitze, worauf Riepel ihm antwortet: „Da hast du für dich ein weites und ein unübersehliches Feld, woraus du frommen kannst."

Eine weitere angesehene Persönlichkeit des Dresdener Musiklebens war der Italiener Giovanni Alberto Ristori, der im Jahre 1692 zu Bologna geboren und 1717 in den Dienst des sächsischen Hofes getreten war. Hier versah er die Stelle eines „Compositeurs de la musique italienne" und war der Vermittler zwischen Lottischer und Hassescher Kunst. Wenn auch Ristoris Ansehen später unter dem neuen Stern Hasse verblaßte, so waren doch seine Kirchenwerke damals sehr beliebt.[18] Riepel, der besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik sehr produktiv war, wird die Werke dieses italienischen Komponisten sicher studiert haben.

Vor allem aber hat Johann Dismas Zelenka auf ihn großen Einfluß gewonnen. In der Abhandlung über den Canon führt Riepel in der Anmerkung an, daß er mit diesem „ausbündigen Meister damals in Dresden täglichen Umgang genossen".[19] Zelenka, der 1681 zu Lannowicz in Böhmen geboren war, hatte sich einen großen Ruf als Kirchenkomponist erworben. Schon August I., der 1697 mit der Übernahme der polnischen Königskrone zur katholischen Konfession übergetreten war, brachte der Kirchenmusik wärmstes Interesse entgegen. Sein Sohn, Friedrich August II. mit seiner Gemahlin Maria Josepha, schenkte der Musik weiterhin größte Aufmerksamkeit. Die Königin fühlte sich besonders zur kirchlichen Kunst hingezogen und als streng gläubige Katholikin fand sie in erster Linie Gefallen an der soliden und ernsten Musik eines J. D. Zelenka, der Schüler von Joh. Jos. Fux war, dessen strengem kontrapunktischem Stil er nacheiferte. 1710 wurde Zelenka als Kontrabassist in Dresden angestellt und blieb es bis zum Jahre 1735. Obwohl er durch seine Kom-

18. R. Mengelberg, G. A. Ristori, ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Leipzig 1911.
19. Erläuterung der betrüglichen Tonordnung . . . . ., Seite 73.

positionen, besonders die 1712 entstandene Cäcilienmesse sich bald einen guten Namen erwarb und alsbald auch Dirigentendienste tat, gelang es ihm doch nicht die Stelle eines Kapellmeisters zu erhalten. Naumann[20] behauptet, allerdings ohne überzeugende Nachweise bringen zu können, Zelenka sei von Hasse unterdrückt worden, weil J. S. Bach die Kirchenkompositionen Zelenkas denen Hasses vorgezogen habe. 1735 wurde er zum „Kompositeur" ernannt, am 22. September 1745 starb er in Dresden. Seine Werke galten als Glanzstücke deutscher Kirchenmusik.[21] Bezeichnend ist ein Urteil Rochlitz's über ihn: „Wie mag es kommen, daß man sogar in Dresden die ganz vortrefflichen Werke dieses Dresdener Künstlers in der Bibliothek im Todesschlafe läßt, indes man gar manche Hassische Musik, die bey allem Verdienstlichen, doch gar nicht neben, zu geschweigen über ihr Stand halten kann, so oft wiederholt, daß man vielleicht keiner Noten mehr bedürfte, um sie abzuspielen? . . . auch sind seine (Zelenkas) Werke bey weitem leichter auszuführen, als Bachs, obschon sie allerdings Studium und viel Genauigkeit erfordern."[22] So nimmt es nicht Wunder, daß es gerade Zelenka war, mit dem Riepel „täglichen Umgang" pflegte. Es verband beide viel Gemeinsames in der Kunst, die sowohl bei Riepel wie auch bei Zelenka auf den strengen Kompositionsregeln Fuxens fußte. Gerade Riepel gründet seine theoretischen Schriften auf den berühmten „Gradus ad Parnassum" Fuxens, den er bei jeder Gelegenheit als Beleg für seine Regeln anführt. Bei der Untersuchung seiner Kirchenkompositionen werden wir die enge geistige Verwandtschaft, die Riepel mit Fux verband, sehr deutlich erkennen.

Aus jenem anerkennenden Urteil über K. H. Grauns „Tod Jesu" geht hervor, daß Riepel nicht nur die Dresdener, sondern auch die damalige Berliner Musik zumindest in ihren Hauptwerken kennen und schätzen lernte. So auch die Werke des Violinisten Franz Benda. Das beweisen die in den „Grundregeln zur Tonordnung insgemein" an seinen Schüler gerichteten Worte:[23] „. . . Ich will Dir zu dem Ende die unvergleichlichen 6 Violinsolo mitgeben, die du hier siehst." Darauf der Schüler: „Himmel! von diesem ausbündigen Meister haben wir auch zwey Konzerte zuhause; denn es steht eben del Sign Franc. Benda darauf."

Riepels Freund Zelenka starb im Jahre 1745. Im gleichen Jahre verließ Riepel Dresden. Es taucht nun die Frage auf: Welche

20. Illustrierte Musikgeschichte I/1885, Vorrede und p. 572 ff.
21. Vgl.: 3 Jahrh. Kirchenmusik am sächsischen Hofe, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens, von Karl Pembaur und M. Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der königl. sächs. Musikkapelle, Dresden 1849.
22. Allgemeine musik. Zeitung 1801, col. 573 Anmerkung.
23. S. 104.

Stellung hatte Riepel in diesen fünf Dresdener Jahren inne? Im Mitgliederverzeichnis der sächsischen Hofkapelle sowie in den musikgeschichtlichen Abhandlungen, die auf Dresden Bezug nehmen, ist sein Name nicht zu finden. Es ist zwar behauptet worden, daß Riepel „vor seinem Eintritt in die Hofkapelle zu Regensburg Violinist in Dresden war und dort zur Genüge Gelegenheit hatte, die Kompositionen Grauns und vornehmlich Hasses kennen zu lernen."[24] Aber es fehlen nähere Quellenangaben. Daß Riepel einen Violinistenposten hätte ausfüllen können, ist sicher, obwohl er in seiner bescheidenen Art von sich nur sagt: „. . . weil ich zur Nöth selbst auch ein wenig Violin und Clavier spiele."[25]

Wo sich Riepel in den nächsten Jahren, nachdem er Dresden verlassen, aufgehalten hat, ist erst recht ungewiß. Aus seinem Kap. 6, S. 101 erfahren wir, daß er „in Wien Symphonien und Konzerte" gehört hat; doch lassen sich aus dieser Bemerkung keine sicheren Schlüsse auf die Jahre nach seinem Dresdener Aufenthalt ziehen, da er von Regensburg aus noch manche Reise unternommen hat.

Vielleicht ist Riepel Mitglied der damals berühmten ständigen „Polnischen Kapelle" gewesen? Die „Polnische Kapelle" war als reisende Musiktruppe gedacht, die den König auf seinen Fahrten nach Warschau begleitete und sich während seines mehrmonatlichen Aufenthaltes dort niederließ. Bis um das Jahr 1735 war Ristori der Leiter dieser Kapelle. Von diesem Zeitpunkt an hatte sich die polnische Kapelle in neuer Zusammensetzung dauernd in Warschau niedergelassen. Es wäre nun wohl möglich, daß Riepel von 1745 an als Mitglied dieser Kapelle einige Jahre in Warschau war. Er schreibt selbst einmal: „. . . . da ich in Polen war", und später beschwert er sich über den Spitznamen „Polacken", den seine Landsleute nach der Rückkehr aus Polen ihm anhängten. Erst von seinem Eintritt in die Hofkapelle des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg an sind Riepels weitere Lebensdaten feststellbar.

In dem Quellenwerk von Dr. Dominikus Mettenleiter „Musikgeschichte der Stadt Regensburg", ist nachgewiesen, daß Riepel bereits 1751 in einem Etat der Thurn und Taxisschen Hofmusik aufgeführt ist. Leider ist jenes Dokument nicht mehr vorhanden. Aber die Mettenleiterschen Angaben sind richtig aus zwei Gründen: Auf dem Titelblatt des 1752 erschienenen ersten theoretischen Werkes von Riepel nennt sich der Verfasser bereits „Seiner Durchlaucht des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus". Dann liegt im fürstlichen Archiv folgende vom Fürsten Alexander Ferdinand erlassene Urkunde: „Wir von Gottes Gnaden Alexander Ferdinand des Heiligen Römischen Reichs Fürst von Thurn und Taxis,

24. Arthur Vogler, Joh. Christoph Vogel, Diss. Halle 1914.
25. Grundregeln, S. 52.

. . . . demnach bey Uns Unser erster Cammer-Musicus Joseph Riepel in Unterthänigkeit schriftlich gebetten, daß wir in Gnaden geruhen mögten, ihn dergestalten zu versichern, daß er bey den sich ereignen könnenden Unglücksfällen und besonders, wann derselbe nach seinem seithero bethätigten Eifer und Geschicklichkeit zu dienen, und uns zu vergnügen außer Stande gesetzet würde, jährlich vierhundert Gulden rheinisch zu genießen haben solle. Und dafern er, seinem gleichfalls unterdienstlichen Ansuchen nach, sich verehelichen und aber eher sterben sollte, als seine Frau, so solle eben diese seine hinterlassene Witwe, so lange sie lebt, von uns alljährlich zweyhundert Gulden rheinisch erhalten. Wir seynd herunter zu willfahren um so geneigter, als wir an des supplicirenden Joseph Riepel bisherigen Betragen, und in der Musik an Tag gelegten seltenen Eigenschaften Uns dadurch verschaften Vergnügen ein besonders gnädiges Wohlgefallen getragen, auch Uns von ihm versprechen, daß, wann es seine Leibskräften anders zulassen, er ferner darinnen fortfahren werde: während welcher Zeit ihm ohnehin jährlich fünfhundert Gulden, item die Officirs-Tafel, wobey des Tags zwey Bouteillen Tafelwein, wie auch die convenable Vergütung an Geld für Quartier, Holz und Licht von Uns zugesagt worden. Welches ihm hinfür zur bestimmten Zeit so richtig ausbezahlt werden als bis hierher geschehen, sonderheitlich aber derselbe von nun an von allem Ball- oder Tanz-Spielen befreyet sein solle. Solchem nach bezeigen wir Unserm ersten Cammer-Musicus Joseph Riepel die besondre Gnad, und ertheilen demselben andurch die Versicherung, daß er die vierhundert Gulden, oberwehntermaßen, lebenslänglich zu genießen habe, und solche ihm quartaliter pro rata mit einhundert Gulden aus unserer Fürstl. Haus-Cassa richtig bezahlt werden sollen. Urkundlich Unsrer eigenhändigen Unterschrift und beygedrucktem fürstlichen Ansigels. So geschehen auf unserm Schloß Trugenhofen. Den 9. September Jm Jahr 1756". Aus diesem Schriftstück läßt sich ein bereits mehrjähriger Dienst Riepels am fürstlichen Hofe ersehen.

Betrachten wir nun kurz die Musikverhältnisse am Regensburger Hofe der Fürsten von Thurn und Taxis. Riepels Wirksamkeit in Regensburg fällt in die Regierungszeit des Fürsten Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis und mit den letzten Jahren in die seines Nachfolgers Karl Anselm. Alexander Ferdinand wurde im Jahre 1742 zum kaiserlichen Prinzipalkommissär ernannt; eine der ersten Taten dieses kunstbegeisterten Fürsten war „die Beschaffung eines guten Theaters". Da er Vertreter des Kaisers auf dem Reichstag war, erwuchs für ihn eine umfangreiche Repräsentationspflicht. Er berief eine Menge Schauspieler an den Hof und errichtete im „goldenen Kreuze" eine neue Bühne. Wie an allen anderen Höfen,

so konnte sich auch hier eine „Teutsche Komödienbande“ (unter Franz Schuch) nicht lange halten; sie mußte französischen Komödianten den Platz einräumen. Am 17. Mai 1773 starb Alexander Ferdinand. Sein Nachfolger Karl Anselm schränkte zwar die Kunstpflege etwas ein, brachte aber dem Theater und der Musik noch viel Verständnis entgegen. Für die französische Oper hatte jetzt die letzte Stunde geschlagen. An ihre Stelle trat die italienische, die hier bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts eine beachtenswerte Spätblüte erreichte. Der 1775 zum Musikintendanten ernannte Baron Theodor von Schacht wurde mit der Neuorganisierung der Oper betraut.

Im Herbst dieses Jahres kam die erste italienische Truppe nach Regensburg. Sie nahm sich vor „Opern zu geben des meilleurs Professeurs et Maitres en Musique“. So wurde anläßlich der Vermählung der Prinzessin Sophie mit dem Fürsten Hieronymus Radziwill eine große Oper aufgeführt. Bis zum Jahre 1786 wechselten italienische mit deutschen Schauspielern ab. 1786 wurden die italienischen Kräfte entlassen, weil „dem Publikum und Gesandten ein national deutsch Schauspiel lieber“. Der hohe Kostenaufwand und verschiedene Mißhelligkeiten veranlaßten den Fürsten, die Oper für immer abzuschaffen.

Diese Pflege der Oper am fürstlichen Hofe ist nicht zu denken ohne eine ständige und zahlreiche Musikkapelle. Mettenleiter berichtet, daß schon 1648 die „Fürsten von Thurn und Taxis, von Nassau, Weilburg . . . ihre aus 60 Mann bestehenden Musikkapellen sowie Opernbanden“ besaßen. Sie „vereinigten an ihren gastlichen Tafeln alltäglich 60—80 Personen und dies taten sie fort bis ins 18. Jahrhundert“. Der Hof hatte das Glück, Fürsten und Prinzessinnen zu besitzen, die die beste Gewähr für eine ausgedehnte und hervorragende Pflege der Kunst und namentlich der Musik boten. C. Burney erwähnt in seinem „Tagebuch einer Musikalischen Reise“ den Conte Torre Taxis als „Scholaren und Gönner“ Tartinis. Er führt aus, „daß er eine Stelle unter Tartinis Schülern vom ersten Range verdiene“. Nach den Aufzeichnungen Mettenleiters und August Krämers [26] war Fürst Karl Alexander ein meister-

26. „Rückblick auf das Leben Carl Alexanders Fürsten von Thurn und Taxis . . . .“ Eine biogr. Denkschrift von August Krämer, Regensburg 1828. S. 129/30 heißt es: „Der Fürst Carl Alexander war ein Verehrer der schönen Künste, und alle Festlichkeiten an seinem Hofe trugen das Gepräge des reinsten Geschmacks. Das nämliche gilt auch von den, auf seinen Besitzungen von ihm errichteten Gebäuden und Anlagen. Die Musik liebte er vorzugsweise, und er spielte das Piano forte nicht bloß mit Fertigkeit, sondern er war auch Kenner . . . . vorzüglich zog ihn die Kirchenmusik an, die in ihm einen großen Gönner fand. Musikalische Konzerte besuchte der Fürst regelmäßig . . . .“

hafter Klavier- und Orgelspieler. Schubarth sagt in seinen 1784 entworfenen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ (S. 189): „Die Prinzessinnen spielen wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessin Xaveria bis zur Meisterschaft, Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delikatesse“. In den Reihen der fürstlichen Hofmusiker waren Instrumentalisten, die europäische Berühmtheit erlangt hatten. Palestrini, 1744 in Mailand geboren, war mit dem am Mannheimer Pfalzbayrischen Orchester beschäftigten Le Brun der berühmteste Oboist seiner Zeit. Außer diesem waren der Violinvirtuose Touchmoulin, der berühmte Flötist Agostinelli, der Böhme Pokorny namhafte Regensburger Musiker.

Riepel stand zu einer Zeit im Dienst des Regensburger Fürstenhofes, als dieser künstlerisch die höchste Stufe erreicht hatte. Der aus dem Jahre 1769 stammende Musiketat führt 56 Musiker namentlich auf. Unter diesen befinden sich Künstler ersten Ranges. An dem als musikliebend bekannten Fürstenhofe wurde viel musiziert. Die Musiker hatten in Oper und Konzert zu spielen und stellten die Musik zu Balletten, Tafeln und anderen höfischen Festlichkeiten. Dabei waren viele dieser Musiker auch Komponisten, was die umfangreiche Musikliteratur in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek beweist. Riepel war unter seinen Kollegen eine angesehene Persönlichkeit. Vom ersten Geiger arbeitete er sich dank seines unermüdlichen Eifers zum Kapellmeister und Musikdirektor empor. Bis zum Jahre 1775 war er als Kapellmeister der verantwortliche Leiter der Hofmusik. Dann wurde Freiherr von Schacht als Theater- und Musikintendant am fürstlichen Hofe eingesetzt. In dessen Anstellungsdekret heißt es unter anderem: „ . . . So verlangen hinwiederum, gndst und übertragen obbemeldeten Unserm Musik-Direktoren, dem Frhr. von Schacht die volle Gewalt in Dingen, welche die Anordnung der Musik selbst betreffen, setzen mithin auf selbigen gdste Vertrauen, daß Er hierüber mit Unsern Capellen Meistern Rüppel (!) zu rath gehen . . .“.

Der Hofdienst hat Riepel für eine umfangreiche musikerzieherische und schriftstellerische Arbeit Zeit gelassen. Er hat in den Regensburger Jahren folgende musiktheoretische Schriften herausgegeben:

1. Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach altmathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefaßt. De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung. Regensburg und Wien 1752.
2. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise

vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus. Frankfurt, Leipzig und aller Orten Teutschlands, wo das erste Capitel von der Tonordnung zu haben ist, 1755.

3. Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Frankfurt, Leipzig und aller Orten Teutschlands, wo das erste und zweyte Capitel, wie auch die drei Violinconzerte zu haben sind, 1757.
4. Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Augsburg, 1765.
5. Fünftes Capitel-Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt, über die durchgehend-, gewechselt- und ausschweifenden Noten. Regensburg 1768.

*6. Harmonisches Sylbenmaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächsweise abgefaßt. Regensburg 1778.

*7. Basschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß sie keinen Baß recht dazu zu setzen wissen, . . . Regensburg 1786.

Außer diesen Druckschriften sind folgende Abhandlungen handschriftlich überliefert:

*8. Capitel 6 „Vom Contrapunkt".
*9. und 10. Die beiden Teile „Fugenbetrachtungen".
*11. „Des Harmonischen Sylbenmaßes III. Theil".
*12. Eine Abhandlung vom Kanon.
*13. „Silva rerum", ein „Notiz-Exzerptenbuch" Riepels.

*) Die mit * versehenen Schriften befinden sich in der Bibl.-Proske.

Überdies ist Riepel zahlreichen jungen Leuten ein ausgezeichneter Lehrer gewesen.

Der Regensburger Kantor und Inspektor der Alumnen, Johann Caspar Schubarth, geb. 1756 zu Rodach, gest. 1810 zu Regensburg, war einer seiner bedeutendsten Schüler und Verehrer. Er zählt im 18. Jahrhundert neben Stolzenberger zu den führenden Persönlichkeiten in der evangelischen Kirchenmusik Regensburgs. In der „Religiösen Unterhaltung mit untermischtem Gesang bei Schubarths Begräbniß am 23. April 1810"[27] heißt es: „Durch unermüdeten Eifer und stete Anstrengung brachte er es bald so weit, daß er die Unterweisung des verstorbenen Hochfürstl. Thurn und Taxisschen Kammermusici, Herrn Riepel im Generalbaß und in anderen Theilen der Musik und seiner wissenschaftlichen Kunst genießen

27. Siehe Mettenleiter S. 226.

konnte. Nach Schubarths Tagebuch kam er 1776 zu Riepel in Unterricht. Die Empfehlung dieses Mannes, den er stets als einen uneigennützigen Beförderer seines Glückes dankbar verehrte, verschaffte ihm in dem Jahre 1781 die Stelle eines Cantors . . .". Schubarth hat 1786 auch Riepels nachgelassene Schrift „Basschlüssel, das ist Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst . . ." herausgegeben.[28]

Ein anderer Schüler Riepels war der 1756 in Nürnberg geborene Johann Christoph Vogel, der später in Paris in Glucks Fußstapfen trat. Er war bis 1778 Schüler Riepels.[29]

Johann Christian Kaffka, geboren 1759 in Regensburg als Sohn des berühmten Violinvirtuosen Josef Kaffka, „erlernte die höheren Kenntnisse in der Musik von Riepel."[30] Er war anfangs Violinist am Hofe zu Regensburg; später wirkte er als Schauspieler und Sänger an verschiedenen Bühnen.

Auch den durch seine Kompositionen bekannt gewordenen Pater Coelestin Steiglehner — er war Inspector am Seminar zu St. Emmeram — nennt Mettenleiter „Schüler des berühmten Riepel". Ferner lernte der spätere Regensburger Domkapellmeister Fortunat Ferdinand Cavallo bei Riepel in Regensburg die Composition.

Franz Xaver Pokorny, geb. 1729 in Böhmen, gest. 1794 in Regensburg, war „Schüler Riepels auf der Violine und in der Composition".[31] Er wird im Musiketat des Jahres 1787 „Violinist Direktor" oder „2. Violinist" genannt. Für die Taxissche Musikkapelle schrieb er eine Fülle von Kompositionen, unter denen sich nach Mettenleiter manches Wertvolle befindet.

Josef Riepel starb am 23. Oktober 1782.[32] Im Sterbebuch von St. Rupert (Emmeram) ist zu lesen: „25. October 1782 sepultus est Nobilis ac Doctissimus Josephus Riepel, Taxensis Musices Director peritissimus. Hic vir erat Religionis catholicae et amator et propugnator acerrimus; Verae Probitatis exemplar ac pater pauperum. Obiit 23. Oct. hor. 12 diurn. aet. suae 74 (!) annorum rite provisus".[33] Links neben dem Portal des Westeinganges zur St. Emmeramskirche hängt die Grabtafel unseres Meisters mit fol-

28. In der Vorrede zu diesem Werk schreibt Schubarth: „Ich rechne es zu den günstigsten Schicksalen meines Lebens, ihn (Riepel) zum Freund und Lehrer gehabt zu haben, und ich bin stolz darauf, daß er mir gegenwärtiges Werk, als ein Vermächtnis zur öffentlichen Bekanntmachung übergeben hat."
29. Arthur Vogler: „J. Chr. Vogel", Diss. Halle 1914.
30. Mettenleiter S. 274.
31. Mettenleiter, S. 276.
32. Mettenleiter schreibt S. 49 irrtümlicherweise: „J. Riepel gest. 1783."
33. Da nach dieser Mitteilung Riepel 74 Jahre alt war, ist die irrtümliche Festlegung seines Geburtstages auf 1708 verständlich.

gender, die Persönlichkeit des Verstorbenen kennzeichnenden Aufschrift:

„Mensch!

Hier weile gerührt!
Dieses stille Grab trägt
Den Künstler, Menschen und Tugendfreund
Alles in gleichem Grade,

Herrn Joseph Riepel

Hochfürstl. Turntaxischer Musikdirecktor.
Der Welt zum Schmerzen genommen
den 23. Weinmonats 1782
Im 73 (!) Jahre seines rühmlichen Alters.
Bieder und rechtschaffen war sein Leben
Sanft und selig sein Ende.
Ihn, dessen Kunst das Ohr entzükt
umgibt nun würdiger
Eine ewige himlische Melodie.
empfindsamer Mensch
Weih ihm eine dankbare Thräne!"

Riepel ist ein christlich gottesfürchtiger und zugleich ein weltzugewandter Mensch gewesen, der das Herz auf dem rechten Fleck hatte. Die volkstümliche, einfache und humorvolle Kraft seiner Persönlichkeit kommt auch in seiner Musik, vor allem in seinen Instrumentalwerken zum Ausdruck. Da sprudelt in Tänzen und Konzerten übermütige Lebensfreude. Er war alles andere als ein bloßer „Intellektualist". Auf die Frage seines Schülers, ob er auch Philosophie studiert habe, erwidert er einmal: „Ja, es deucht mir aber heute noch, als wenn ich die selben drey Jahre hindurch gleichsam in einem dichten Nebel hätte Mücken fangen sollen".[34] Wie gering er den Wert der scholastischen Philosophie einschätzte und welche Abneigung er gegen sie empfand, tut er ein andermal mit folgenden Worten kund: „In der Philosophie rauchte mir das beste davon wieder aus. Es ist auch keine große Sache darum, soviel man insgemein nöthig hat".[35] Seine ablehnende Einstellung zu dieser Wissenschaft stimmt damit überein, daß er sowohl in seinen theoretischen Schriften als auch zum Teil in seiner Musik dem gesunden Menschenverstand huldigt. Mit drastischen Worten schildert er die Gefahr, in die die Philosophie seine Musik-

34. Grundregeln, S. 109 Anmerkung
35. Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, S. 38.

begabung gebracht habe: „ . . . Das Einbildungsding, das Undig das allmögende Ding der Alchymisten, und vielhundert der gleichen Dinge mehr, haben mich so tumm und verwirrt gemacht, daß ich zur Musick beynahe auf ewig untüchtig hätte werden können".[36] Aber eines rühmt er doch an seinem Aufenthalt in Graz; er ist „dazumal zu einem christlichen sittlichen Lebenswandel angehalten worden, welches auf der Welt freylich das Hauptwerk ist".[37] Diese religiöse Grundhaltung, verbunden mit unbeschwerter Lebensbejahung und volkstümlicher Schlichtheit spiegelt sich am deutlichsten in seinen Kirchenkompositionen wieder. Er sucht wohl dem ernsten Text entsprechend sich an klassische Vorbilder der strengen Kontrapunktik anzulehnen, schreibt aber doch meist schlichte homophone Sätze für Chor mit begleitender Orgel, in denen allenfalls einige Vorhaltbildungen als Reste polyphoner Verwobenheit erscheinen, bei anderer Gelegenheit flicht er zwischen vorzügliche Chorpartien lange Instrumentalvor- und Zwischenspiele, auch Sologesänge virtuoser Haltung ein: da steht er unter dem Zwang, sich nach den Wünschen der Vorgesetzten und der gerade vorhandenen Solisten zu richten.

Er gehörte ohnehin nicht zu denen, die ihre Ellenbogen gebrauchen, um der Welt ihren Namen und ihre Kunst aufzudrängen. „Wäre ich aber von Natur kühner gewesen, würde ich dem Schicksal Trotz geboten haben, und vielleicht ein Meister geworden sein",[38] so sagt er selbst von sich. Aus seiner Person machte er nichts. Nicht selten demütigt er sich sogar selbst vor seinen Mitmenschen. Ja seine Bescheidenheit (oder sein Humor?) ging soweit, daß er für sein anerkannt vorzügliches Violinspiel nur das Urteil „zur Noth" hatte. Die bescheidene Art mit den Menschen zu verkehren, geht aus seinen eigenen Worten hervor: „Ich schäme mich niemals, andere um die Auflösung eines Zweifelsknoten öffentlich zu ersuchen. Es hatt mir vielmehr oft weh gethan, daß ich nicht dazu gelangen habe können. Wie froh war ich nicht vor ungefähr 14 Jahren, da mir ein wackerer Tonkünstler (ja wohl recht eines aufrichtigen harmonischen Gemüts) nur in etlichen Stunden ein und anderen zweifelhaften Grundsatz erläuterte".[39] Und ebenda lesen wir: „Non omnia possumus omnes. Wer mich kennt, der weiß es. Ich nehme alles gerne an, wenn mir jemand was Gutes tut".

In seinen Schriften aber, wenn es gilt, gegen böswillige Gegner und alten Schlendrian anzukämpfen, wird seine Zunge oft scharf und sarkastisch. Seine Bücher und besonders die in den Violin-

36. Grundregeln, S. 52
37. Ebendort
38. Des harmonischen Sylbenmaßes 2. Theil, S. 85.
39. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, S. 90.

konzerten abgedruckten Briefe enthalten eine große Reihe „volkstümlicher" Ausdrücke. Riepel kennt seine jäh auflodernde Leidenschaft und sagt selbst: „ . . . es ist wahr, natura dedit; die scharffe Erziehung hat mich doch nicht ganz und gar abhalten können, bissige Rede zu beantworten. Wiewohl ich diesen Fehler seit Jahren um ein merklich gemindert zu haben glaube".[40] Einmal führt er selbst folgende Kritik — die allerdings wohl als Selbstironie zu nehmen ist — über sein neuerschienenes Werk „Des harmonischen Sylbenmaßes III. Theil" an: „ . . . ich waiß nit, was der dumme Mensch sich untersteht, ein-nichts-würdig-achtendes Büchel von der Composition in Druck außer zu geben. Ich wollte was anders auf d'Welt bringen, wann ich mich schern möcht. Aber ich wills halt nun denerst meinen bekannten Leuteln mündlich sagen, daß sein Gschmier nix nutz ist".[41]

Betrachten wir nun die Werke, die uns Riepel hinterlassen hat.

40. Grundregeln, S. 109, Anmerkung.
41. Im Vorwort zu den „Grundregeln" angeführt.

Die Kompositionen Riepels.

Übersicht.

Riepels erhaltene Kompositionen umfassen Kammer-, Konzert- und Kirchenmusikwerke.

Zur ersten Gruppe gehören 9 Sinfonien, 3 Divertimenti und 1 Quodlibet; zur zweiten Gruppe 3 Violinkonzerte, 1 Flötenkonzert und 1 Konzert für Klarinette und Fagott; zur dritten Gruppe 3 Messen, 4 einzelne Messensätze, 6 Psalmen, 2 Motetten, 2 Hymnen, 1 Requiem, 1 Offertorium, 4 Passionen, 5 Messeeinlagen und 1 Asperges für den Palmsonntag.

Außerdem ist noch erhalten ein Kyrie in Kanonform und ein dreistimmiger Kanon über den Text „Venerabilis barba Capucinorum".

5 Sonaten tragen die Aufschrift: Di Hamp finita per Riepel. Vielleicht ist dieser Hamp jener Johann Baptist Hamp, der zu Riepels Zeiten Chorregent in Wörth an der Donau war.

Eitner spricht in seinem „Quellenlexikon" auch von Opern Riepels. Leider konnte ich keine auffinden. Riepel sagt übrigens selbst einmal: „Hierüber habe ich vor etlich Jahren meyne Meynung dem hiesigen Hofmedikus Martin eröffnet. Er bekam allmählich das harmonische Gefühl und ganz davon eingenommen, übersetzte er die Oper Artaserse. Ich machte für unter uns die Musik drüber . . .".[1] Diese Oper scheint verloren gegangen zu sein.

Daß im übrigen mit den genannten Werken die Zahl von Riepels Kompositionen nicht erschöpft ist, beweist eine Nachricht Mettenleiters, der in seiner Musikgeschichte S. 278 schreibt: „Seine (Riepels) Kompositionen sind folgende: a) In meinem Besitze: 14 Passionen für die heilige Woche, Graduale; Bone Pastor; Gesänge bei der Fronleichnamsprozession; mehrere Tantum Ergo, Eripe me, Judica me, Justitiae Domini rectae, Jubilate; Intr., Grad., Offert. auf die Fastensonntage; 3 Missae (alles für 4 voci, Org., 3 Tromb.). b) Früher im Besitz des Doms laut Invent.: 4 Sinfonien; mehrere Missa sol.; 2 Requiem; Offertoria (Pass (!) Solo 2); Vespern de Beata, de Dominica; 2 Litaneien; 1 Aria per la chiesa; 2 Libera; In Exitu Israel; Salve Reg.; 2 Alma Red.; Regina laetare . . .".

Mettenleiters Sammlung und die Bestände der Dombibliothek sind später in den Besitz der Proske-Bibliothek in Regensburg

1. Des harmonischen Sylbenmaßes 2. Theil, S. 88.

übergegangen. Was an Riepelschen Werken nach meiner Feststellung in dieser Bibliothek noch vorhanden ist, ist aus dem thematischen Verzeichnis ersichtlich".[2] Das ist aber nur ein Teil der von Mettenleiter aufgeführten Kompositionen. Die übrigen sind entweder verloren gegangen oder sie kommen aus den leider noch ungeordneten Beständen der Proske-Bibliothek später zum Vorschein.

Kammermusik.

Sinfonien.

Riepels 9 Sinfonien sind Konzert- oder Kammersinfonien. Sie befinden sich heute sämtlich in der Thurn und Taxisschen Hofbibliothek in Regensburg. Sieben von den 9 Sinfonien stehen in D Dur, eine in Es Dur und eine in B Dur. Bis auf eine einzige der D Dur-Sinfonien (D 87, 7), deren Mittelsatz in F Dur steht, bringt Riepel diesen stets in der Dominante. Die Sinfonien der Mannheimer, insbesondere Joh. Stamitz' zeigen die gleiche Vorliebe für die D, B und Es Dur-Tonart. Die Dominante im Mittelsatz bildet auch bei ihnen die Regel.

Von den 9 Riepelschen Sinfonien sind 5 dreisätzig: D 87, 2, 5, 7, 9. 10. Auf einen schnellen Anfangssatz (Allegro assai) folgt ein langsamer Mittelsatz (Larghetto, Andantino) und als Abschluß ein Allegro oder Presto; eine Ausnahme bildet die Sinfonie D 87, 7, die ein Menuett als Schlußsatz aufstellt. Die übrigen vier: D 87, 3, 4, 6, 8 weisen die viersätzige Form auf; ihre Satzfolge ist Allegro assai-Andantino-Menué-Allegro assai (Presto).

Die Verschiedenheit, die somit zunächst der äußere Rahmen der Sinfonie zeigt, deutet auf die beiden verschiedenen Kunstrichtungen, die damals vorherrschten: die Mannheimer und die Italienische.

Die dreisätzige Form ist die der italienischen Sinfonie. Riepel hat während seines Dresdener Aufenthaltes Gelegenheit gehabt, die damals als Meisterstücke bewunderten Sinfonien Hasses und der Brüder Graun gründlich zu studieren, die nach dem Vorgang Alessandro Scarlattis sich an die Satzfolge Schnell — Langsam — Schnell halten. Wieder in anderem Sinne als die Dresdener Schule gewährte die Wiener fremden Einflüssen Raum. Sie übernahm zwar die äußere Form der italienischen Sinfonie, neigte aber zu einer volkstümlichen Haltung, zu Spiel und Tanz. In Graz lernte Riepel die ältere Wiener Schule in ihren Hauptvertretern kennen. Bemerkungen Riepels in seinen theoretischen

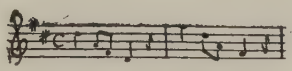
2. Vgl. auch S. 64.

Werken zeigen, daß er die Kompositionen von Fux und Wagenseil, später auch Haydn gründlich studiert hat. Sie haben stark auf ihn eingewirkt. Allerdings kam bei den in Regensburg entstandenen Kompositionen hinzu, daß am Hofe von Thurn und Taxis sich die italienische Musik besonderer Beliebtheit erfreute.

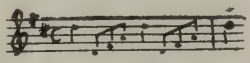
Daß Riepel auch viersätzige Sinfonien geschrieben hat, ist dagegen jedenfalls auf die Einflüsse der Mannheimer Schule zurückzuführen. Er stand den Neuerungen seiner Zeit nicht teilnahmslos gegenüber, sondern hat sie, soweit es in seinen Kräften stand, verarbeitet. Die viersätzigen Sinfonien weisen als dritten Satz ein Menuett auf. Vor den Mannheimern finden sich solche Sinfonien nur vereinzelt. Riemann hat deren sechs von Albinoni und eine von G. M. Monn nachgewiesen. Daß es sich bei Riepel um Mannheimer Einflüsse handelt, zeigt aber auch die innere Anlage seiner Sinfonien. Überhaupt scheinen die Beziehungen des Regensburger Hofes zu der Musik am Mannheimer Hofe Karl Theodors sehr lebhaft gewesen zu sein. In der Hofbibliothek fand ich ein reiches Material von Sinfonie- und Kammermusik der bedeutendsten Mannheimer Komponisten.

Zunächst seien die Beziehungen Riepels zur italienischen Musik und der von ihr beeinflußten Wiener Schule betrachtet.

Auf die Thematik haben die Dreiklangsintervalle großen Einfluß. Dieser Umstand mag vielleicht in der Beschränkung der Hörner auf die Naturtöne begründet sein. Ebenso häufig wie die aufsteigenden Dreiklangsintervalle verwendet Riepel den umgekehrten Dreiklang. Das Anfangsthema der Sinfonie D 87, 7 lautet:

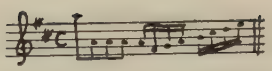


Eine ähnliche absteigende Linie weist D 87, 9 auf. Ausgeprägte Fanfarenthematik stellt Riepel an den Anfang der Sinfonie D 87, 3:

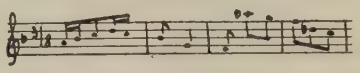


Diese Dreiklangsthematik nimmt in der Komposition des 18. Jahrhunderts vor allem bei den Wiener Vorklassikern, aber auch bei den Mannheimern einen wichtigen Platz ein.

Das Tonleitermotiv bietet neben den Arpeggien geigentechnisch weitaus die größte Gelegenheit zu glänzen. Da Riepel nach Angabe seiner Zeitgenossen ein vortrefflicher Geiger war, nimmt es nicht Wunder, daß dieses Motiv immer wieder in seinen Sinfonien auftaucht. Zum Beleg ein Beispiel aus dem 1. Satz der Sinfonie D 87, 2:



Riepel bringt wie Wagenseil und die meisten der Wiener Vorklassiker starke harmonische Gegensätze in der Verwendung von Dreiklängen und verminderten Septakkorden, in dem plötzlichen Wechsel von Dur und Moll, z. B. im Larghetto der Sinfonie D 87, 6:



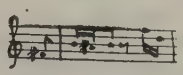
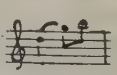
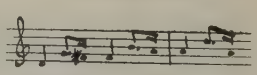
Zum Vergleich ein Beispiel aus der Sinfonie in D Dur (1746) von Wagenseil:[3]

Wie bei den meisten frühen Vertretern der Wiener Schule findet sich bei Riepel oft kein 2. Thema, sondern er reiht verschiedene Themengruppen aneinander.

Wie Wagenseil, Dittersdorf und der junge Haydn hat auch Riepel noch die Merkmale der Frühzeit der Wiener Schule. Die Unisono- und Oktavbewegungen, abwechselnd mit Terzen- und Sextengängen zwischen erster und zweiter Geige. (Die Terzenführung in den Geigen ist gleich den Trommelbässen der Wiener Vorklassiker Erbgut der Italiener). Wie den österreichischen Komponisten kommt es ihm nicht so sehr auf selbständige Baßführung wie auf eine melodisch einwandfrei geführte Oberstimme an.

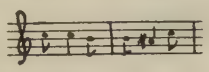
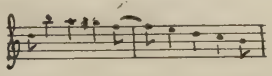
Riepel verwendet in den dreisätzigen Sinfonien nicht das Mannheimer Crescendo, er bevorzugt vielmehr die Echowirkung. Ein Zeichen, daß ihm die neue Mannheimer Dynamik doch nicht recht gemäß war.

Neben dem Secundenintervall liebt er als motivbildendes Intervall namentlich die Quart — besonders im Auftakt —, die sich bei der ganzen Wiener Schule wegen ihrer Sangbarkeit besonderer Beliebtheit erfreute. Nicht zuletzt liegt darin auch ein gesunder, volkstümlicher Zug:[4]

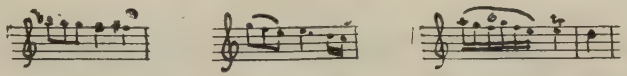
D 87,8  D 87,3  D 87,7 

3. D. T. Oe. 15. Jahrg., 2. Teil.
4. Von den Wiener Meistern bevorzugt hauptsächlich Wagenseil diese volkstümliche Quart.

Von großer Bedeutung für die Kompositionen Riepels und vieler seiner Zeitgenossen sind die synkopisch rhythmisierten Motive, die zumeist in den langsamen Sätzen vorherrschen:

D 87,8  D 87,2 

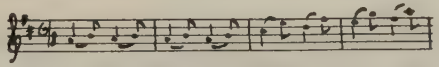
Zwei Formeln, die die langsamen Sätze ausschmücken, müssen ebenfalls erwähnt werden: die Triole und die Sextole im Kadenztakt auf schwerem Taktteil:

D 87,6 

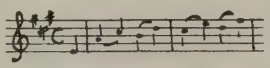
Ebenso sind wohl stark punktierte Motive in den langsamen Sätzen italienischem Einfluß zuzuschreiben.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß bei der Empfänglichkeit Riepels die neuartige Erscheinung der Mannheimer Musik wenigstens in manchem Äußerlichen auf ihn wirkte. Darüber, daß zwischen dem Mannheimer und dem Regensburger Hofe weitgehend Beziehungen bestanden, wurde bereits berichtet. Im folgenden sei eine kurze Übersicht der Mannheimer Eigenarten gegeben, die wir in den Sinfonien Riepels vorfinden.

Nach Riemann entsprechen zunächst die „kraftvoll aufstrebenden Motive", die häufig in kürzeren Abschnitten anzutreffen sind, der Mannheimer Eigenart:



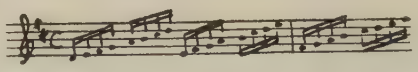
Die gleiche aufstrebende Tendenz liegt z. B. im Thema eines Orchester-Trios von Chr. Cannabich:



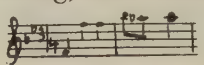
Breitgehaltene Themenköpfe in den Sinfonien hören sich wie die Al-fresko-Wirkungen der großdimensionierten Sinfoniesätze Stamitz' an.

Tremoloartige Bewegungen auf einem Ton mit kleinen aufleuchtenden Erhebungen schmücken gelegentlich die Sinfonien aus. Im ersten Satz der Sinfonie D 87, 6 stoßen wir auf Mannheimer „Funken":

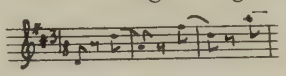
Skalenmotive spielen bei allen Kompositionen Riepels die größte Rolle, z. B. Mannheimer „Walzen“ im ersten Satz der Sinfonie D 87, 8:



Auch die Vorhaltbildungen, die sogenannten „Seufzer“ finden wir in Riepels Musik sehr häufig, so im Menuett der Sinfonie D 87, 6:



Solchen „Seufzern“ aber stehen andere Wendungen gegenüber, die wie ein Aufjauchzen der Seele anmuten, übermütige Jodler, dem österreichischen Volke in den Bergen abgelauscht:



Wollte man behaupten, daß Riepel auf der einen Seite von Italien, auf der anderen von Mannheim derart abhängig gewesen sei, daß seine eigene Persönlichkeit gar nicht zur Geltung komme, so wäre das ebenso falsch, als wollte man aus den gleichen Gründen den Wiener Vorklassikern Wagenseil, dem jüngeren Haydn, Dittersdorf usw. ihr Eigenwesen absprechen.

Diese Verhältnisse mußten geklärt werden, um einerseits einen Überblick über die Stileigenheiten der Riepelschen Musik zu bekommen und andererseits Anhaltspunkte für die Entstehung seiner Sinfonien zu gewinnen.

Die dreisätzigen Sinfonien setzen sich zum größten Teil noch aus Bausteinen älterer Art zusammen (bis etwa 1750), die viersätzigen wurden mehr unter dem Eindruck der neueren Zeit geschaffen (seit etwa 1750).

Riepels dreisätzige Sinfonien gehören zu seinen schwächsten Erzeugnissen. Das Hauptcharakteristikum des „Modernen Themas“ nämlich: „Einem Motiv von spezifisch männlichem Charakter wird ein anderes von weiblichem direkt gegenüber gestellt oder flüchtigen Passagen schmerzliche Gesten des Ausdrucks“,[5] kommt bei Riepel in den dreisätzigen Sinfonien nur andeutungsweise vor. Er zählt zu jenen Komponisten, die im 18. Jahrhundert den neuen Stil vorbereiten und ihn ausbilden mithalfen. Die Hauptthemen seiner dreisätzigen Sinfonien gehören bald dem Lied-, bald dem Fortspinnungstypus an. Einen ausgesprochenen Liedcharakter weist D 87, 7 auf. Den deutlichen Charakter der Fortspinnung hat D 87, 5. Während sich bei ersterer ein 2. Thema von kantablem Charakter unmittelbar

5. Mennicke, S. 19.

an das erste Dreiklangsmotiv anschließt, sind die Fortspinnungen in letzterer viel ausgedehnter, sequenzieren und verändern sich rhythmisch bis sie in der Quinte der Tonart landen. Jetzt erst wird ein kurzes 2. Thema aufgestellt, das bald wieder in Gedanken des 1. Themas — entweder notengetreu oder rhythmisch und harmonisch verändert — einmündet. Die Form dieser dreisätzigen Sinfonien ist:

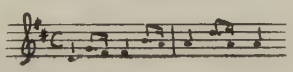
$$a : b : a \begin{matrix} D^5 \\ D^5 \end{matrix} : b \begin{matrix} D^5 \\ D^5 \end{matrix}$$

Die Reprise des Haupt- bezw. des Nebengedankens wird nicht ganz durchgeführt, sondern es treten immer nur Stücke desselben in der Unter- bezw. Oberdominante auf. Die Sinfonie D 87, 5 hat die Form:

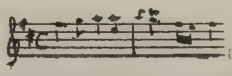
$$a : b : a_{D^5} : a$$

Betrachten wir die Form der viersätzigen Sinfonie! Wie schon gesagt macht sich in ihnen Mannheimer Einfluß bemerkbar. Die Verdienste der Mannheimer hat Riemann ausführlich gewürdigt. Hier seien wenigstens einige ihrer Stileigenheiten bei Riepel aufgezeigt.

D 87, 8 bringt folgenden Hauptgedanken:



Diesem männlichen Kopfthema wird ein zweiter Gedanke gegensätzlichen weichereren Charakters gegenüber gestellt:



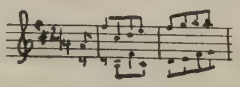
„Dieses plötzliche Umschlagen des Ausdrucks in den Einzelmotiven ist das Hauptcharakteristikum des modernen Instrumentalstils."[6] Solche „Kontrastierungen im engsten Abstande" finden sich auch bei Riepel häufig. In der Durchführung arbeitet Riepel nicht so geschickt wie die meisten anderen Mannheimer. Sie steht bei ihm in der Dominante. Der Hauptgedanke wird notengetreu wiedergegeben oder mit Figurationen ausgeschmückt, zwischendurch erscheinen Teilstücke des zweiten Gedankens. Die gleiche Bearbeitung erfährt das zweite Thema, ebenfalls in der Dominante. Riepel liebt es — wie schon Stamitz — den Durchführungsteil mit kontrapunktischen Manieren[7] zu durchsetzen, welche gegen die sonst durchgeführte

6. Mennicke, S. 19.
7. Riemann, Große Kompositionlehre, 2. Teil S. 5.

Homophonie kontrastieren. Den Abschluß des schnellen Satzes geben in der Regel die ersten Takte des Kopfthemas in der Tonika.

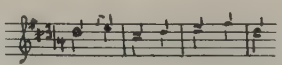
Inhaltlich tragen die Allegrosätze Riepels musikantischen, zum Teil auch singenden Charakter, mitunter mit einer Neigung zum galanten Stil, dazwischen aber tritt immer wieder jene derbe, aber schalkhafte Urwitzigkeit seiner Persönlichkeit hervor.

Die langsamen Sätze Riepels schließen sich in ihrer Gefühlsbetontheit (z. B. Larghetto con Sordino D 87, 6), die auch eine Vorliebe für größere Intervallschritte im Gefolge hat, dem Brauch der Zeit an. Riepel erweist sich hier als feinsinniger und gefühlvoller Komponist. Der Aufbau dieser Sätze ist einfach: es werden zwei Themen vorgetragen, die nacheinander in der Ober- bezw. Unterdominante wiederholt werden. Ganz besondere Liebe hat Riepel auf das „Andantino sempre piano" der Sinfonie D 87, 8 verwendet. Zu einem mit Trillern reichlich versehenen zarten Geigenthema in H Moll ($^2/_4$ Takt) zupfen die konzertierenden Begleitstimmen eine guitarremäßige Harmonie. Das 2. Thema erscheint in der Dominante (Fis Moll) und wird von den Begleitinstrumenten imitiert:

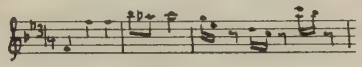


Die Reprise des 1. Themas erfolgt in der parallelen Dur-Tonart und geht bald einer allzu getreuen Kopie des 1. Teiles aus dem Wege. Die Wiederaufnahme des 2. Themas erfolgt in der Tonika. Damit wird der langsame Satz zu Ende geführt.

Das Menuett Riepels unterscheidet sich im Aufbau nicht von dem in der damaligen Zeit üblichen. Inhaltlich können diese Stücke mit den besten der Wiener Vorklassiker auf gleiche Stufe gestellt werden. Riepel schwelgt hier in volkverbundener Rokokoseligkeit, wiegt sich in volkstümlichen Triolen und schlägt den Ton derber Fröhlichkeit und schalkhaften Humors an. Es ist wie bei Wagenseil und der Wiener vorklassischen Schule von der österreichischen Volksmusik befruchtet. Wie sich Haydn als Komponist zuerst in Menuetten versuchte und diesen volkstümlichen Geist bis in die Sinfonien und Quartette hineintrug, so übte sich auch Riepel, wie er selbst sagt, zu allererst in der Komposition kleiner Tanzstücke. Er verwendet in seinen Menuetten — wie auch Haydn, Wagenseil und andere — besonders gern die Oktavsprünge und Oktavengänge (zwischen 1. und 2. Geige):



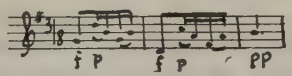
Dieses Oktavieren bildet ein Hauptcharakteristikum der Wiener Schule und wurde von den Norddeutschen scharf bekämpft.[8] Andererseits läßt Riepel — wie auch Haydn — seine Vorliebe für kontrapunktische Manieren überall durchblicken. Ein Prachtstück ist das Menuett der Sinfonie D 87, 6. Die ausgelassene Fröhlichkeit tritt schon in dem Oktavsprung des Kopfthemas hervor. Die hüpfenden Tanzschritte sind in Sechzehnteln wiedergegeben:



Das Trio bringt das Hauptthema im Unisono der Bratsche und der Bässe, während die Violinen eine geschickte kontrapunktische Führung übernehmen.

Die Schlußsätze sind die in der damaligen Zeit üblichen Presti. Riepel versucht allerdings das lärmende Getriebe dieser Stücke durch ein 2. Thema von zarter, singender Melodik zu mildern. Die Dreiklangsthematik ist in den Hauptthemen reichlich verwendet und gibt ihnen im Verein mit dem Rhythmus oft einen gleichsam militärischen Zug. Der Schlußsatz der Sinfonie D 87, 8 ist dreiteilig. Zunächst ein straff rhythmisiertes Presto (4/4) mit starker Bewegung in den Bässen. Diesem schließt sich ein Presto (4/4) mit übermütiger und singender Melodik an. Der letzte Teil endet mit einem rauschenden Prestissimo (4/4) und erinnert sehr an manche Opernsinfonien mit lärmendem Signal vor dem Aufgehen des Theatervorhangs.

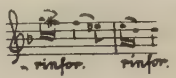
Die Dynamik ergibt sich in den Sinfonien Riepels im allgemeinen aus Art und Verlauf der melodischen Linie. Die überaus häufige Verwendung von Echomotiven liegt teils im Charakter seiner Musik, teils in dem damaligen Suchen nach dynamischem Ausdruck begründet. Die oftmalige (bis vierfache) Wiederholung eines Motivs ist nicht immer als Echospielerei anzusehen, sondern man suchte auf diese Weise eine Art „crescendo" herbeizuführen. Scharfe Kontrastierungen von f und p finden sich bei Riepel sehr zahlreich. Als Beispiel sei eine Stelle aus dem Larghetto der Sinfonie D 87, 5 angeführt:



Andere Wirkungen erzielt Riepel durch synkopierte Gegenstimmen, durch synkopische Klopfmotive, durch Pizzikati, durch häufigen plötzlichen Wechsel von legato und staccato.

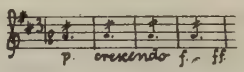
8. Joh. Adam Hiller, „Wöchentliche Nachrichten", Bd. 3, S. 107, sagt bei der Besprechung Wiener Sinfoniker: „. . . . . aber sollte das seltsame Gemisch der Schreibart . . . . . bisweilen nicht eine üble Wirkung tun? Des widerwärtigen Oktavierens der 2. Violine oder einer andern tiefen Stimme mit der ersten Violine zu geschweigen."

Neben f, p und pp finden wir bei Riepel den Vorgänger des Crescendo: das Rinforzando. Als Beleg dafür der 2. Satz der Sinfonie D 87, 7:



Das ist zugleich eine typische Seufzermelodie.

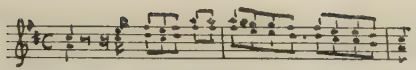
Riepel benützt in seinen viersätzigen Sinfonien auch das Crescendo. Er geht jedoch sehr sparsam damit um. Dabei handelt es sich nicht immer um sequenzartiges Hinauftragen eines Motives, sondern ebenso wie bei den Mannheimern oft nur um ein Steigern des Klangvolumens, so wenn Riepel in der Sinfonie D 87, 5 III. Satz, Takt 21 auf einem lang auszuhaltenden gleichen Ton der Violinen das Crescendo vorschreibt:



Wie die Gefolgschaft der Mannheimer überhaupt, so bemüht sich also auch Riepel angelegentlich um dynamische Kontrastierung.

Was Riepels Instrumentation betrifft, so treffen wir in seinen Sinfonien in der Hauptsache noch das der italienischen Sinfonie eigene Prinzip der orchestralen Arbeitsteilung an: den Hauptanteil haben die virtuos geführten Violinen, die übrigen Instrumente führen die Begleitung und harmonische Ausfüllung durch. Ferner sind die beiden Ecksätze und die Menuette gewöhnlich stärker besetzt als die langsamen Sätze. Flöten, Oboen, Hörner und Trompeten treten in jenen zu den Streichern, während in den Mittelsätzen meist nur die Streicher (auch Oboen und Fagotte) verwendet werden. Im allgemeinen bilden zwei Violinen, Viola, Baß, Oboen und Hörner den den Sinfonien gemeinsamen Klangkörper. Hauptstimme bleibt fast ausschließlich die 1. Violine, während die 2. größtenteils im Einklang, in der Oktave oder in Terzen und Sexten mitgeführt wird. Manchmal erhält die 2. Violine selbständige Begleitfiguren. Die Viola nimmt im allgemeinen eine ziemlich untergeordnete Stellung ein. Sie verstärkt meist den Baß in der höheren Oktave. Sehr oft findet sich bei Riepel die Bezeichnung: Violetta. Doch ist das wohl nur eine andere Namensform der Bratsche, da Notierung und Behandlung des Instruments derjenigen der Viola gänzlich gleichen. (Rühlmann: Geschichte der Bogeninstrumente S. 244.) Die Hörner geben nicht selten den Rhythmus an; an der Themenbildung beteiligen sie sich nicht. Häufig führen sie auch Triller aus.

Des öfteren finden wir konzertierende Elemente in Riepels Sinfonien. So treten in der Sinfonie D 87, 9 Oboen und Flöten solistisch hervor:



1. und 2. Geige spielen das Flötensolo im p mit, während die übrigen Instrumente nur zum Anfangston harmonisieren. Das gleiche Thema tritt an anderer Stelle der Sinfonie als Oboensolo auf.

Riemann pries an den Mannheimern besonders die „durchbrochene Arbeit", die Verteilung der Melodie auf verschiedene Instrumente. Die jüngeren Mannheimer, vor allem Cannabich und Beck, besonders aber die Wiener Klassiker haben diesen Stil zur höchsten Vollendung gebracht. Riepel dagegen bleibt darin in der Instrumentierkunst der frühen Wiener Schule stecken. Eine deutlich erkennbare „durchbrochene Arbeit" ist bei ihm höchstens in den Menuetts und in den langsamen Sätzen in kleinen Ansätzen vorhanden. Gelegentlich heben sich die Oboen durch selbständige Gänge aus dem Tuttilärm heraus.

Das Aushalten harmonischer Töne durch Bläser im Tutti und die Verwendung der Hörner zur Füllung der Harmonie bildet bei Riepel die Regel. Die Fagotte laufen größtenteils im Unisono mit den Bässen. Trompeten und Pauken dienen nur zur Klangfüllung.

Was die Satztechnik anbelangt, so herrscht die Homophonie vor. Wie schon früher angedeutet, versucht Riepel in seinen Sinfonien nur gelegentlich die fugierte Schreibweise.

Äußerlich zeigen die Sinfonien Riepels eine eigentümliche Uneinheitlichkeit in der Behandlung der Bässe. Von den 9 vorhandenen Sinfonien weist nur D 87, 5 die ausdrückliche Bezeichnung „Cembalo e Basso" auf. Eine Bezifferung ist nirgends anzutreffen. Der letztere Umstand allein spricht aber nicht für die völlige Umgehung des Cembalo. Die Nichtbezifferung des Basso continuo ist in der Musikliteratur des 18. Jahrhunderts sehr gebräuchlich. Die Ausführung wurde ganz dem Geschick des Cembalisten überlassen. Quantz sagt: „Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyen kleine oder große, mit dabey."[9] Daß Riepel alle seine Sinfonien mit Begleitung des Cembalo ausgeführt denkt, geht aus einer Angabe aus dem Musiketat des Jahres 1769 vom Hofe des Fürsten von Thurn und Taxis hervor. Ihr zufolge wurde das Cembalo in den Konzerten immer noch gespielt. Im übrigen kann die Musik Riepels mit Rücksicht auf ihre Eigenart durchaus nicht des verbindenden Charakters des Cembalo entbehren. Der Baß vollführt noch die Funktion des üblichen Fundamentierens in Form von Trommelbässen, Murkis, unruhigem Hin- und Herlaufen, Markieren usw. Von einer Individualisierung und Selbständigkeit des Basses wie sie die Mannheimer Kom-

9. Versuch, S. 185.

ponisten besonders angestrebt haben, ist in den Sinfonien Riepels noch keine Rede.

Zusammenfassend ist über Riepels Sinfonien zu sagen: ihrem Aufbau entsprechend weisen sie italienischen Einfluß in der Dreisätzigkeit der Form auf. Mannheims Einfluß zeigt sich in der Erweiterung zur Viersätzigkeit durch Einschiebung eines Menuetts an dritter Stelle. Dieser Dualismus spiegelt sich auch im Charakter der Musik selbst wider.

Im Grunde verraten Riepels Sinfonien die Herkunft des Komponisten aus der kerngesunden, kräftigen Volksmusik, die sich am deutlichsten in der Melodik ausprägt. So sprechen seine Motive einfach, ungekünstelt, oft behaglich; besonders seine Menuette sprühen von Laune und Humor. Die Mannheimer Eigenarten hat Riepel später unter dem Einfluß der Stilwandlung in seine Kompositionen aufgenommen. Kaum eine aus der Zahl der späteren Sinfonien ist zu nennen, die nicht in Inhalt und Form irgendwie Zeugnis ablegte für die neue Zeit.

Konzerte.

Von Riepels Konzertschaffen sind uns 3 Violinkonzerte, 1 Flötenkonzert und 1 „Concerto Pastorale" für „Clarinetto principale" und „Fagotto principale" überliefert. Hiller spricht in seinen Nachrichten Bd. 3, 12 von 2 Klavierkonzerten, von denen das eine sogar ein Doppelkonzert sein soll. Leider konnte ich diese nirgends auffinden.

Die Violinkonzerte aus der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums tragen die Aufschrift:

Trio Primo da Camera,
cioe
Concerto I. in B.
Concerto II. in G. con terza minore.
Concerto III. in G. con terza maggiore.
a
Violino principale, Violino primo, Violino secundo, Violetta, e Basso
di
Riepel,
Musico di S.A. il Principa della Torre e Tassi.

Da die Baßstimme fehlt, sind die Violinkonzerte leider unvollständig. Die Drucklegung erfolgte im Jahre 1757.[10]

10. 1753 war Riepel in Brüssel. Von Brüssel stammt der Regensburges Zweig der

Sehr interessant und für die Persönlichkeit Riepels kennzeichnend ist das im Umschlag abgedruckte Schreiben des Freundes „Leiper" an den Verfasser und dessen ebenfalls dort enthaltene Antwort. Wie immer, so kämpft auch hier Riepel gegen den Spott seiner Gegner. Sie wissen nichts Besseres, als über seine „platteutsche Schreibart" zu spötteln. Riepels Antwort ist nicht immer sehr sanft und der höfischen Ausdrucksweise angemessen. Wertvoll sind uns die hierbei gemachten interessanten Angaben über die Ausführung der Konzerte.

Es ist anzunehmen, daß Riepel noch mehrere solcher Konzerte komponiert hat, aber nur jene drei sind erhalten. Riepel sagt selbst: „. . . allein ich schicke dir hiemit dennoch nicht mehr als drei welche sehr leicht, und mit Erlaubniß der immer weiter greiffenden Mode meistentheils in ungebundener Schreibart bestehen. Es wäre mir, (meiner vorigen Gewohnheit nach) leichter gewesen, sie länger auszuführen; und schwer kann sich ein jeder für sich selbst bald was machen. Mir deucht zwar, daß ich mich von der heutigen Lombardischen Setzart nicht ganz habe einschlummern lassen, obwohl kein Polyodist vermögend ist, mein einfaches Gehör zu ändern, welches mir der Schöpfer just so mitgetheilet hat. Wir müssen also alle Noten dem Urtheile derer überlassen, die mehr Einsicht haben als ich. Welches mich, hätte bald gesagt, hoffen macht, daß einem oder dem andern diese 3 schon zu viel werden seyn; weil man auch immer sprechen hört, es kämen dermalen so häuffig gestochene und gedruckte Sachen heraus daß oft aus 20 kaum eines drunter, welches die dafür ausgelegten Kreuzer und Groschen werth ist . . . Daher bitte ich dich nimm um rechtschaffen schlechtes Papier dazu, damit demnach niemand über den zu hohen Preiß oder Betrag zu sehr zu klagen habe. . . . Sollst du widrigenfalls merken, daß sie einem dritten, vierten und fünften zugleich zu einer kleinen Unterhaltung dienen könnten, so wollte ich dir abermal 3 andere, auch wohl nach und nach mehrere Dutzende übersenden, um sie dem Druck zu übergeben. Kurz, plurima vota valebunt. Das weiß ich wohl, dir würden die nachfolgenden drei besser gefallen als gegenwärtige."

Das 1. Konzert hat die Satzfolge: Moderato-Adagio-Allegro. Über diese Tempi äußert sich Riepel: „In Conzerto I. stehet im Anfange das Tempo moderato; vielleicht hätte ich platterdings Allegro setzen sollen; gleichwie anstatt des letzten Allegro, in Ansehung des 3/4 Taktes, Allegro molto. Es ist aber dießfalls schwer, was zu bestimmen; denn ein Allegro eines Konzerts z. E. von Tartini ist von

Thurn- und Taxis'schen Familie. Diese Verbindung nach Brüssel erklärt vielleicht, daß von den Violinkonzerten sich nur ein Exemplar in Brüssel erhalten hat.

einem Allegro einer heutigen Opern-Arie oder Symphonie gar zu weit unterschieden: Jenes scheint uns ein Andante: dieses ein Presto zu seyn. Die unersättliche Neugierlichkeit macht, daß sich die Zeiten immer ändern."

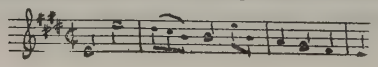
Die Dreisätzigkeit, die Riepel in sämtlichen Violinkonzerten wahrt, hat ihren Ursprung in dem italienischen Solokonzert eines Albinoni und Vivaldi.[11] Der starke Anklang an das italienische Konzert sowohl im Aufbau als auch im Inhalt ist aus dem Geiste der Zeit und der örtlichen Beeinflussung Riepels zu verstehen. Wie schon gesagt, hielten sich damals am fürstlichen Hofe in Regensburg berühmte italienische Intrumentalisten auf, die das Schaffen unseres Meisters in manchen Punkten beeinflußten. Die Vivaldische Form, die zwischen Tutti und Soli so abwechselt, daß die Soli die Tuttimotive wörtlich, höchstens mit kleinen Umänderungen wiederholen, hat auch Riepel beibehalten. Kennzeichnet man mit a das Thema, mit T die Tonika (Haupttonart), mit D die Dominante (Tonart der 5. Stufe), so erhält man folgendes Schema über den Wechsel der Tutti und Soli:

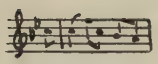
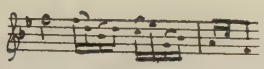
Tutti a T
Solo a T. Passagendurchführung
Tutti a D verkürzt
Solo a D Durchführung
Tutti Modulation mit Stücken aus a
Solo a T Modulation
Tutti Coda T.

Dieses an das Vidaldische Violinkonzert sich anlehnende Schema treffen wir auch in den ersten Violinkonzerten des jungen Mozart an. Wenn sich auch im melodischen Verlauf eine Menge Italianismen eingeschlichen haben, so setzt sich doch auf Schritt und Tritt die persönliche Note Riepels in den unverfälschten Erinnerungen aus der Volksmusik durch.

Mit einem kraftvollen Oktavschwung beginnt das Thema des 1. Satzes im „Concerto I". (Siehe them. Verzeichnis.) Dieses Thema erinnert an das Joh. Stamitz's in dem Orchester-Trio, Op V[3].[12] Immer wieder treffen wir im Verlaufe der 3 Violinkonzerte diesen Energieausbruch des Oktavsprungs. Der Geist der Volksmusik und unverkennbare Wiener Einflüsse, mit dem typischen Quartschritt an Haydn's Melodik erinnernd, prägen sich in Wendungen aus wie:

11. Vergleiche: A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes, Leipzig 1905.

12. 

 und 

So frisch, lebhaft und gesund der Geist ist, der in den schnellen Sätzen atmet, so innig und ausdrucksvoll sind die langsamen Sätze. Sie erinnern in mancher Hinsicht an die Wärme und Empfindsamkeit eines Andante von Johann Christian Bach. Mit besonderer Liebe ist ein kurzes Adagio des 2. Konzertes gearbeitet, das nur für die Solovioline und eine einfache Begleitung bestimmt ist.

Die letzten Sätze der Violinkonzerte sind gekennzeichnet durch üppig sprudelnde, leicht dahineilende Passagen, die in der Moll-Tonart manchmal ernste Tönung annehmen. Welche Auffassung Riepel über die Tempi der letzten Sätze hat, gibt er in seiner Vorrede kund: „Deswegen darf ich auch die Vivace hier nicht so schläfrig spielen als wie Du draußen. Und die Presto pflege ich gemeiniglich prestissimo durchzupeitschen . . . Das letzte $^4/_4$ Presto dieses zweyten Konzertes wird wie $^2/_4$ Presto gemacht, welches viele auf dem Land noch nicht wissen. Eben in diesem Presto S. 14, Notenzeile 7 und 8 stehen zwey Achter; welche du gleich wie die am Ende des letzten Solo befindliche Vierer, wenn beliebt, zu Triollen machen kannst: denn ich habe sie nur aus Spaß so dahin gesetzt."

Die häufige Verwendung von Tonleitern, die in der damaligen Zeit die Gewandtheit der Violinisten beweisen sollten, mutet bei der oftmaligen Wiederholung etwas einförmig und abgeschmackt an.

Die Instrumentation ist zum größten Teil auf reine Begleitung gestellt. In den Tuttis gehen die beiden Begleitviolinen gewöhnlich im Einklang mit der Solovioline oder die zweite Geige begleitet die 1. Violine in Terzen. Die Soli werden von den Geigern durch einfache rhythmische Begleitfiguren, wobei wieder die Terzlage am beliebtesten ist, im Sinne der Harmoniefülle ergänzt. Aus der Homophonie tritt Riepel nur selten heraus. Wenn, dann geht er in eine einfache Nachahmung der Themen in den einzelnen Instrumenten über. Die Viola, die Riepel „Violetta" nennt, nimmt eine ziemlich untergeordnete Stellung ein. Sie schließt sich meist der zweiten Violine an oder verstärkt wohl auch öfter den Baß in der höheren Oktave — wie hier der fehlenden Baßstimme wegen allerdings nur vermutet werden kann. Bezeichnend ist Riepels Äußerung über die Bratsche: „Zur Violetta habe ich oben das Wort obligata gesetzt: Denn wenn dieses Wort nicht dabey stehet, so wird die Bratsche in manchen kleinen Orten als eine verderbliche Stimme angesehen und gar nicht mitgespielet." Aus dem Vorwort wissen wir auch, daß die Konzerte die Begleitung eines Cembalos verlangen. Wenn wir auch über den Baßstimmen dieser Kompositionen keine Bezifferung finden, so zeigt doch folgende Anmerkung, daß ihr Fehlen

keineswegs zum Weglassen des Cembalos berechtigt: „Viele glauben, eine Komposition könne nicht regelmäßig seyn, wenn sie in Cembalo oder Basso continuo keine Ziffer sehen; daher habe ich derer in der gedachten Baßstimme eine und die andere drüber gesetzt. Wiewohl das Clavier währendem Solo öfters mehr verdirbt als gut macht."

Sehr häufig macht Riepel von den „Manieren" Gebrauch. Sie haben ihren Platz hauptsächlich in den langsamen Sätzen. Riepel hat eine besondere Vorliebe für den Pralltriller (ein „n" über der Note), dessen Ausführung er selbst erklärt: „Manchmal stehet der Buchstabe n über den Noten welcher einen Triller oder Nachschlag bedeutet; es wird nämlich einer solchen Note mit dem nächsten Finger gleichsam um ein doppelter und dreyfacher Nasenstüber gegeben. Dauert die Note länger, so werden ihr auch so mehr dergleichen Schneller mitgetheilt." Triller auf den kleinsten und größten Notenwerten belebten damals die Konzerte ungemein. Ph. Emanuel Bach unterscheidet in seinem „Versuch" zwölf Manieren, von denen er eine den „Zurückschlag" nennt. Diesen „Zurückschlag" finden wir auch in den Konzerten Riepels:

Bach spricht von zwei Klassen der Manieren: Solche, die „man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Noten anzudeuten pflegt; zu den anderen können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurzen Noten bestehen, auch häuffig dem Ermessen des Spielers überlassen sind." Letzteren hat natürlich Riepel als Geiger einen besonderen Platz eingeräumt. Im Adagio des dritten Konzertes finden wir eine solche „Manier aus vielen kurzen Noten" angedeutet:

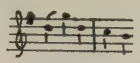
Riepel sagt darüber: „Im Concerto III. nahe am Ende des Adagio steht das wälsche Wort a piacere, zu teutsch nach Belieben, nämlich einen Sack voll Manieren: Sonst habe ich auch wenigstens bey jedem Adagio einige Täkte dazu geflickt, wo sich zur Noth Manieren hineinschneiden lassen. Ich weiß wohl, daß du Liebhaber davon bist."

Wir haben schon des öfteren darauf hingewiesen, daß Riepel als Geiger von seinen Zeitgenossen geschätzt und gepriesen wurde. Sein geigerisches Können spiegelt sich in den Violinkonzerten wider. Das im wesentlichen aus Skalen und gebrochenen Akkorden bestehende Passagenwerk ist wirkungsvoll und erinnert in den gestaltungsreichen

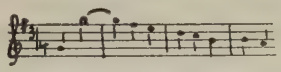
Figurationen an Tartini. Die großen Intervallensprünge und die Art, wie er Arpeggien gestaltet, Triller und Triolen verwertet, stellen hohe Anforderungen an die Bogentechnik des Spielers. Aber er ordnet dabei das Technische dem Musikalischen unter.

So lehnen sich Riepels Violinkonzerte in Form und Inhalt eng an das italienische Vorbild an, ohne der persönlichen Eigenart, dem volkstümlichen Ausdruck untreu zu werden.

Das Konzert für „Flauto traverso" in G Dur zeichnet sich durch Leichtigkeit und Anmut aus. Riepel hält hier wieder die Dreisätzigkeit ein: ein Largosatz wird von einem Allegretto und einem Con spirito eingeschlossen. Im ersten Satz schlägt Riepel dort, wo die Themen im Tutti vorgetragen werden — ganz nach Art der Wiener — ein buntes Bilderbuch der verschiedensten Melodien auf. Bemerkenswert sind seine bekannten „Luftsprünge" voll Lebenskraft,



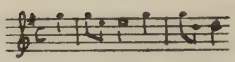
die kühnen Oktavsprünge mit Entspannung in der abwärtssteigenden Linie



und dazwischen hinein ein plötzlicher Stimmungswechsel aus Dur in Moll. Manche Wendungen erinnern an den jugendlichen Enthusiasmus und die gesunde Volkstümlichkeit Josef Haydns, dem er ja seiner Herkunft nach nahesteht. Für beide ist die Volksmusik eine wichtige Quelle ihres Musikertums. Auch die Mannheimer Manieren sind durchwegs häufig angewendet. In den Soli der Flöte werden die einzelnen Melodiebilder harmonisch, rhythmisch und technisch abgewandelt. Dem Flötisten ist dabei Gelegenheit gegeben, seine Geschicklichkeit in langatmigen Stakkati und Skalen, in gebrochenen Dreiklangsfiguren und schnellen Sechzehntelläufen zu zeigen. Die begleitenden Instrumente nehmen die übliche Stellung ein. Die Violinen werden hier im ersten Satz „con Sordino" gespielt. Es fehlt auch nicht an Imitationen und kontrapunktischen Führungen.

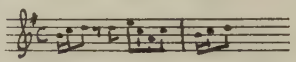
Das B Dur-Largo dieses Konzerts begleitet die Melodie, auf deren Gesangscharakter der Kopist durch den Zusatz „voce humana" hinweist, in Ständchenart mit harfen- und guitarremäßigen Akkorden.

Das „Con spirito" des letzten Satzes ist ein glänzendes Stück nach dem Muster der Finalsätze der italienischen Konzerte. Im Alla-breve-Takt jagt das Orchester ohne Flöte eine flüssige Melodie mit vielen Triolen durch. Dazwischen hinein streut Riepel die unvermeidlichen Mannheimer „Seufzer":



Kennzeichen des starken italienischen Einflusses sind die Triolen, die Süße der Sextenmelodik und die Vorliebe für rhythmische Verschiebungen.

Die Mehrzahl von Riepels Kammermusikwerken ist als Unterhaltungsmusik für Festlichkeiten des Hofes geschrieben. Darum bemüht sich Riepel nicht in erster Linie den Kenner zu befriedigen, sondern dem Gesellschaftsmenschen einen angenehmen Zeitvertreib zu bieten. Oft gebrauchte Wendungen wie



finden sich ebenso häufig wie ernste Stimmungen und Züge der edelsten Harmonie.

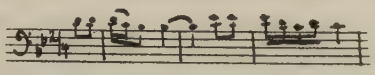
Fagott und Clarinette sind als volkstümliche Instrumente die besonderen Lieblinge Riepels. Das „Concerto Pastorale in B" ist für diese beiden Instrumente geschrieben. Die Begleitung übernehmen 2 Violinen, 1 Altviola, 2 Hörner in B und der Baß. Zwei Hauptmerkmale hat dieses Konzert: eine überschwengliche Melodik und einen gesteigerten Aufwand von Virtuosenkünsten. Das Hauptthema des 1. Satzes ertönt zuerst in der Klangfülle des Fagotts:

dann trägt die Soloclarinette das gleiche Thema vor. Nicht ungeschickt hat Riepel diese im Klang so verschiedenen, im Zusammenklang aber umso wirksameren Instrumente in diesem Doppelkonzert miteinander verbunden. Eigenartig berühren allerdings die ohne alle Begleitung laufenden Quarten im 1. Satze, die mit eigensinniger Hartnäckigkeit aufeinander folgen. Dort wo Clarinette und Flöte nicht im Dreiklangs- oder Sextenverhältnis dahinschreiten, wechseln sie gegenseitig in kanonischen Führungen ab. Höhepunkte im melodischen Geschehen betont Riepel — wie Wagenseil, Dittersdorf und der junge Haydn — durch das Unisono sämtlicher Instrumente.

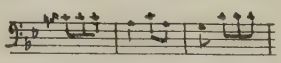
Der 2. Satz in Es Dur trägt die üblichen Züge des großen Virtuosenkonzerts. Das Thema wird mannigfach variiert, die Soloinstrumente suchen sich in Läufen, Kadenzen und gebrochenen Dreiklangsbewegungen zu übertreffen. An Empfindsamkeit des Ausdrucks und gewählter Melodik kommt Riepel hier Wagenseil und Dittersdorf sehr nahe. Auch bringt er hier Kadenzen, eine Corona und sonstige wirkungsvolle Zutaten an, was sonst nicht seine Art ist. Die dem Mittelsatz folgende Kadenz der beiden Soloinstrumente besteht aber aus soliden Terzengängen und aufeinander folgenden

Duettfiguren. — J. Fr. Agricola weist in der Übersetzung der Tosischen Gesangsschule[13] darauf hin, daß diese Art von Cadenzen „zwischen den Jahren 1710/1716" aufgekommen sei (Beispiele aus der italienischen Konzertpraxis beweisen aber, daß sie 1705 bereits gebraucht wurde). Eine Verarbeitung vorausgegangener Motive und ausschweifende Schwierigkeiten sind in Riepels Kadenz also nicht zu finden; sie ist eine Cadenz im alten Sinne, von „der Länge eines Atemzuges".

Der letzte Satz in B erweist sich wieder als einer der bekannten leicht beschwingten und bewegten Schlußpresti. Das Fagott bläst das frische Thema:



Nacheinander greifen dann die Clarinette und die Violinen das Thema auf. Eine Art zweites Thema wird in kanonischer Führung abwechselnd von den beiden Soloinstrumenten vorgetragen. Im fröhlichen Sichgehenlassen greift Riepel volkstümliche Motive auf:



Skalenläufe und Figurationen jagen sich abwechselnd in Clarinette und Fagott. Diesem lebensfreudigen Treiben folgt eine kurze Durchführung in dem Ernst und der Intimität der verwandten Moll-Tonart. Wie die Schlußsätze dieser Zeit überhaupt, wiegen auch die Riepels am leichtesten.

Vor die Wiederholung des Schlußsatzes hat Riepel als Glanzstück für die Solisten eine „Corona" ausführlich niedergeschrieben. Jedes einzelne Soloinstrument trägt brillantes Passagenwerk vor, erst in den letzten drei Takten vereinigen sie sich zum Dominantseptakkord. Die Instrumentation dieses Konzertes weicht von der in jener Zeit allgemein gebräuchlichen nicht ab. Durchsichtiger und kontrapunktischer Arbeit schenkt Riepel hier mehr als sonst seine Aufmerksamkeit. Die Begleitinstrumente sind nicht mehr nur zur Verstärkung gebraucht, sondern selbständig geführt.

13. Berlin 1757. S. 195.

Divertimenti.

Zum Abschluß der Betrachtung von Riepels Instrumentalwerken sei seinen drei Divertimenti und dem Quodlibet eine kurze Untersuchung gewidmet. Riepel, der wie wir später sehen werden, in den Kirchenmusiken dem Fux'schen strengen Satz huldigt, hat sich in den schon besprochenen Werken und ganz besonders in den Divertimenti dieser strengen Zucht entzogen. Die Divertimenti sind kurzweilige Kammerstücke, die den früheren „Trattenimenti" entsprechen. Schon die Folge der einzelnen Sätze und besonders die Vorliebe für Menuetts weisen auf ihre Bestimmung als leichte Unterhaltungsmusik mit ausgesprochenem Tanzcharakter hin. Alle Arten von Musik, die Riepel auf seinen Reisen durch die Länder Europas gehört hat, finden hier einen trefflichen Niederschlag. Doch steckt auch so viel Eigenes in der Melodik, daß wir diese Werke zu den besten im Ausdruck persönlichen Empfindens zählen dürfen. Ein lebensfreudiger Zug geht hindurch, der seine Wurzeln tief in die Seele der Volksmusik und besonders des Volkstanzes senkt. Diese Divertimenti üben in ihrer volkhaften Naivität einen ungemeinen Zauber aus.

Das „Quodlibeticum a 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarinetti, 2 Clarini con Timboli oblig., Viola, Violoncello e Basso oblig." folgt seinem äußeren Bau nach der italienischen Opernsinfonie. Die Satzfolge ist: Allegro-assai-Andantino-Menué. Die Melodik hat trotz der starken Abhängigkeit von Mannheim und Italien eine eigene persönliche Prägung. Markante, scharf rhythmisierte Themen wechseln mit solchen zarten und singenden Charakters ab. Gebrochene Dreiklangsfiguren und aufwärtsstrebende Sechzehntelläufe schmücken den Part der ersten Violine. Den Charakter eines „Quodlibets" erhält das Stück erst in dem auf das Menuett folgenden Trio. Dieses besteht aus acht Sätzen, wobei jedes Instrument ein eigenes Solo vorzutragen hat. Die übrigen Instrumente schweigen oder übernehmen die Rolle des Begleitens. Dabei ist jedes Solo melodisch der Klangeigentümlichkeit des betreffenden Instrumentes angepaßt. Herzhafte Fröhlichkeit und Anflüge von Derbheit geben dem Ganzen den Charakter des unbeschwerten ex tempore-Musizierens.

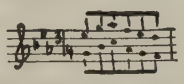
Was die Entstehung der Divertimenti betrifft, so haben sie ihr Dasein in erster Linie höfischen Festlichkeiten zu verdanken. Die prunkhafte Eleganz der bayerischen Höfe hatte um die Mitte des Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht. Am fürstlichen Hofe zu Regensburg hatte man nicht nur Sinn für Kunst und Musik, man sorgte auch für rauschende Festlichkeiten. Besondere Anlässe boten

in erster Linie fürstliche Hochzeiten, Geburts- und Namenstage. Hierfür schrieben die Hofkomponisten jene Tanz- und Unterhaltungs-Festmusiken. So sind auch Riepels „Divertimenti" entstanden.

In solchen Tänzen liegt die Stärke Riepels. Am häufigsten treffen wir bei ihm das Menuett. Ähnlich wie etwa Poglietti[14] in einer Klaviersuite die verschiedenen österreichischen Nationalitäten (Böhmischer Dudelsack, Hanakischer Ehrentanz usw.) anführt, so streut auch Riepel in seine Divertimenti ausländische Tänze ein, wobei er ihre Eigenart und Besonderheit in Melodie und Rhythmus sehr gut trifft. Auch einige Tänze der Alpenbewohner und Hirtenmelodien mit den besonderen Eigentümlichkeiten des alpinen Dialekts bringt Riepel.

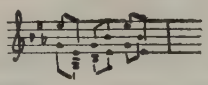
Das „Divertimento a 9 Stromenti cioe 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Violette, 2 Corni, e Contra Basso" (K V, 8) in Es Dur hat die Satzfolge: Intrada-Marcia-Menuetto-Polonaise-Masura-Rondo inglese-Menué-Pastorella-Alpina-Menué-Rullata tedesco-Del comico triviale-Menué-Balleto pandurescо-Cantabile francese-Scherzo-Caccia d'Alci.

Riepels Intrada beginnt mit einem Fanfaren-Motiv, das im Unisono von sämtlichen Instrumenten vorgetragen wird. Dann werden weitere Motive trompetenhaften Charakters aneinandergereiht. Der Schmelz, der an und für sich schon in der Tonart liegt, wird durch Sextengänge wie



noch verstärkt. Zweiteilig mit 2 Reprisen wie die Intrada ist auch die anschließende „Marcia". Riepel verwendet hier straff rhythmisierte Trompetensignale mit Echoeffekten. In den Menuetts bringt er lustig hüpfende Dreiertakte nicht ohne Anmut. Oktavsprünge in der Melodie zählen auch hier zu seinen Lieblingsintervallen. Einen musikalischen Scherz erlaubt er sich im Trio eines Menuetts, — in der Folge Tanz 7 — wo Clarinetten, Hörner, Fagotte und Violen nacheinander mit dem Motiv

einsetzen. Die zweiteilige „Polonaise" ist in ihrem melodischen und rhythmischen Ablauf langsamen und zierlichen Gehschritten angepaßt. Immer wieder treten die bekannten Hornmotive auf:

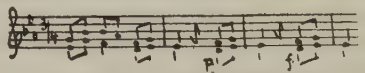


14. Siehe: D. T. Oe. XIII/2.

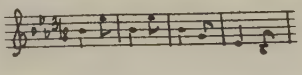
Die „Masura“ ist zweiteilig mit Wiederholungen; melodisch nach dem Schema a b/c b aufgebaut.

Im „Rondo inglese“ tragen die beiden Clarinetten im wiegenden Rhythmus des 6/8 Taktes ein viertaktiges Solo vor. Es wird in weiteren vier Takten von den übrigen Instrumenten übernommen, die schließlich wieder vom Clarinettensolo abgelöst werden. Die Form des Rondo ist also a b a, wobei a zuerst im Solo, dann von den Begleitinstrumenten, b nur im Solo und a wieder im Tutti der Begleitung gespielt wird. An das Rondo schließt sich noch ein Andante von ungewöhnlich lieblicher Melodie an. Fagotte und Clarinetten konzertieren mit kurzen, aber inhaltsreichen Solis.

In der „Pastorella“ verwendet Riepel von der Schalmei herkommende melodische Wendungen der Hirtengesänge. Über einem liegenden Grundton entfaltet sich ein ländliches, einfaches und ruhevolles Tongemälde. Charakteristisch für die Pastorella ist die Schlußbildung:



In der „Alpina“ haben wir ein Stück mit alpinem Dreiklangs-Dialekt. Eine Melodie wie



erinnert uns an die beim Jodeln gebräuchlichen Tonfolgen.

Eine „Rullata Tedesco“ bringt die Nachahmung des Trommelns in der Streichmusik.

In einem „Balleto panduresco“ und einem „Cantabile francese“ ahmt Riepel die ausländische Musik treffend nach. Die beiden Volksstämme charakterisiert er so, daß er dem „Balleto panduresco“ eine streng punktierte Melodik schreibt, während das „Cantabile francese“ an den schwärmerischen französischen Romanzenton erinnert.

Im Schlußstück, der „Caccia d'Alci“ endlich tönen die Hörner zu froher Hirschjagd. (Siehe them. Verzeichnis).

Das „Divertimento in G“ (K IV, 2) für „2 Clarinetti in g, 2 Violette con Violone“ ist das einzige Werk Riepels, das uns über die Zeit seiner Entstehung Aufschluß gibt. Unter Riepels Namen steht hier geschrieben: „Comp. in Dezem. Anno 1781“. Die Folgen der einzelnen Tanzstücke ist: Intrada — Menuetto — Pastorella — Menuetto — Polonaise — Balletto Russo — Menuetto — Aria francese — Scherzo — Menuetto — Arioso napolitano — Rondo turchesco — Menuetto alla Musetta — Menuetto alla Lira — Finale mit Menuetto.

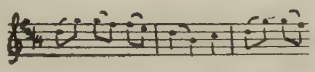
Der der österreichischen und süddeutschen Volksmusik eigene frische Zug Riepels kommt auch in dieser Folge zum Ausdruck.

Das „Balletto Russo“ hat in Rhythmus und Melodik einen auf-

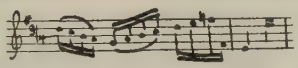
fallend fremden Ausdruck. Vielleicht ist hier eine russische Tanzweise verwendet. (Siehe them. Verzeichnis).

Die „Aria francese" ist ein französischer Tanz ausgesprochen volkstümlichen Charakters. Sie ist zweiteilig mit Reprisen und erinnert an ein langsames Menuett. Der melodische Aufbau ist: a b a. Typisch ist die weitausholende und ungemein sanfte Melodik, die sich sequenzartig aufsteigend fortspinnt.

Das „Arioso napolitano" hat den Charakter eines neapolitanischen Volksliedes mit außergewöhnlich schmeichelnder und leidenschaftlicher Melodik, als besänge ein lyrischer Tenor den Zauber italienischer Nächte. Das Wiegen der Wellen liegt in dem sanften Gleiten der Töne:



Seine Stimme und Ausdrucksfähigkeit kann der Sänger z. B. in den Wendungen



zur Entfaltung bringen.

Auch das „Rondo Turchesco" gehört zu den Nationaltänzen. Clarinetten und Violetten wechseln gegenseitig im Solo ab. Wie Mozart in seinem Rondo „Alla Turca" rhythmisch und melodisch die Eigenart türkischer Musik kennzeichnet, so hier auch Riepel. Wie Mozart zwischen A Dur und A Moll wechselt, so schiebt auch Riepel einen Mittelsatz der Violen in G Moll ein.

Im „Menuetto alla Musetta" baut die zweite Klarinette ihr Solo auf einem Orgelpunkt der Quinte g-d auf. Die Melodie ist auf einen geringen Tonumfang beschränkt und auch sonst dem Charakter des Dudelsackes angepaßt.

Auch im „Menuetto alla Lira" ist dem Wesen der Drehleier gemäß, die liegende Quinte als Baß verwendet. Das Solo ist der Clarinetto primo zugeschrieben, im Einklang von der Alto Viola prima begleitet. Die Clarinette secundo gibt auf dem liegenden d, die Alto Viola secundo mit der liegenden Quinte g-d, der Violone mit dem in betonten Viertelnoten gestrichenen, liegenden G das Fundament.

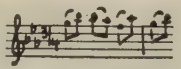
Den Abschluß bildet ein rauschendes, glänzendes „Finale" mit einem fein gearbeiteten Menuett.

Das „Divertimento a 13 Stromenti . . ." (KV, 4) besteht aus Intrada-Menuetto-Danza tedeska-Polonaise-Menuetto-Scherzo-Menuetto-Alla Cosacca-Menuetto a contra tempo-Rondo-Menuetto con Sospiri fisicali-Finale.

Im allgemeinen bietet diese Folge volkstümlicher Tänze und

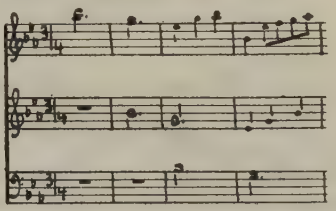
Melodien im Ausdruck und Bau nichts anderes als die bereits untersuchten. In dem warmen Es Dur Charakter liegt besondere Empfindung. Dem auf die Intrada folgenden Menuett schließen sich 5 Alternative mit Soli der Hörner, Fagotte, Clarinetten und Violen an. Eine eigenartige Schwermut liegt in ihnen.

Statt eines Trios hat das Menuett Nr. 7 einen hübschen „Canto alpino". Das Hauptmerkmal dieses Gesanges bilden wieder Tonfolgen, die an das Jodeln der Alpenbewohner erinnern:



Der Hauptreiz des „Menuetts a contra tempo" liegt in der gelegentlichen Verschiebung der schweren Taktzeiten und einer synkopierenden rhythmischen Bewegung.

Auch das folgende „Trio con imitatione canonica" gehört zu Riepels musikalischen Spielereien. Nach Art des Kanons setzen die einzelnen Stimmen nacheinander ein. Die Clarinetten, Hörner und Fagotti geben folgendes Partiturbild:



Riepels Humor kommt auch in dem „Menuetto con Sospiri fisicali" zum Ausdruck. Die „Seufzer" werden durch eine Begleitung in kurzen Achtelnoten nachgeahmt. Dadurch, daß die kurzatmige Melodie von den nachschlagenden Achteln mühsam weitergeführt wird, entsteht der Eindruck einer gewissen Unbehaglichkeit.

Riepels Stärke liegt bei diesen „Divertimenti" in der Melodik. Obwohl sie oft nur in einer einfachen Aneinanderreihung von Motiven heimischer und fremdländischer Volksmusik besteht, steckt in ihr doch etwas Unvergleichbares: sie wurzelt in der volkstümlichen Musik und hat so viel eigene Empfindung, wie wir sie in den Tanzstücken der Zeitgenossen nur selten antreffen. Die Harmonik ist dem Bau der Tänze entsprechend einfach. Die volkstümlichen Musik und hat so viel eigene Empfindung, wie wir sie in nur gelegentlich kontrapunktische Feinheiten gestattet. Abgesehen von den wenigen Soli haben die Klarinetten fast durchweg die Melodie. Die übrigen Instrumente gehen zum größten Teil in Terzen, Sexten im Einklang bezw. in der Oktave mit. Die Führung der Bässe ist zwar kräftig und individuell, doch ordnet auch sie sich der Melodie unter.

Kirchenmusik.

Allgemeiner Teil.

In seiner Kirchenmusik bevorzugt Riepels streng religiöses Empfinden die alte kontrapunktische Setzweise. Er entscheidet sich in der im 18. Jahrhundert viel erörterten Frage,[1] ob man im Gottesdienst den alten kontrapunktischen Stil beibehalten oder einen „gemäßigten theatralischen Stil mit starken Affekten und rührendem Ausdruck" auch auf die Kirchenmusik übertragen solle, in der Hauptsache für den ersteren. Den neuen Stil nennt Riepel im „Harmonischen Sylbenmaß" einen „verderbten Kirchenstyl".

Wie an anderer Stelle schon betont wurde, hat sich Riepel in seinen theoretischen Werken eng an Fux angelehnt und es nimmt denn auch nicht Wunder, wenn er sich diesen großen Vertreter der alten klassischen Vokalmusik in seinen geistlichen Kompositionen zum Vorbild genommen hat. Der Einfluß von Fuxens epochemachendem Werke „Gradus ad Parnassum", das den strengen Palestrina-Stil für den kirchlichen Tonsatz fordert, ist in seinen Kirchenwerken ebenso stark zu spüren wie in seinen theoretischen Schriften. Fux und Riepel, beide sahen in dieser Kirchenmusik ihr Kunstideal. So sagt Riepel selber in der „Erläuterung der betrüglichen Tonordnung": „An der Kirche ist mir mehr gelegen als an allen übrigen Musiken". Die Kompositionen Fuxens waren ihm nicht unbekannt, wie aus einer Äußerung in den „Grundregeln" hervorgeht: „Wer mir nicht glauben wollte dem könnte ich gar zwey von seinen letzten Requiem und Messen (Fux) — die ich noch zu Handen habe — zum Zeugniß vor Augen legen." Wir wissen auch, daß Riepel in Dresden mit Zelenka, der einer der bedeutendsten Schüler von Fux war, „täglichen Umgang pflegte". Ein Vergleich von Zelenkas „Missa Circumcisionis" mit Riepels Messen zeigt in vielen Punkten eine auffallende Ähnlichkeit, wobei allerdings gesagt werden muß, daß Zelenka den höheren künstlerischen Rang einnimmt. Was Fux im „Gradus" lehrt, „daß die Melodie dem Text gemäß gesetzt werden soll, damit die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen sondern auch zu reden scheine", das hat sich Riepel durchweg zum Grundsatz gemacht. Diese Erkenntnis kommt auch in Worten aus der „Tonordnung insgemein" zum Ausdruck: „Die Musik muß

1. Vergl. Karl Gustav Fellerer, Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Paderborn 1929.

sich nach dem Text und nicht der Text nach der Musik richten".

So finden wir auch bei Riepel vor allem dem Text entsprechende, sinngemäße Melodien. Seine Kunst der „Nachahmung" erscheint natürlich und ungezwungen. Er verzichtet dabei durchaus nicht auf die Begleitung der Instrumente. Sie nimmt jedoch nie so überhand, daß der Gesang beeinträchtigt würde. Überdies ist in den äußeren Formen der Messe in den Soli wie in der Instrumentation auch der Einfluß der neapolitanischen Kirchenmusik zu spüren; er bleibt aber immer in bescheidenen Grenzen.

Besonderer Teil.

Messen.

Es sind uns 3 Messen Riepels bekannt. Die „Missa quaresimale",[2] eine „Missa brevis in Contrapuncto" und Teile einer Messe in A für vier gemischte Stimmen.

Die „Missa quaresimale" beginnt in D Moll. Die Tonarten der weiteren Sätze weichen mehr oder weniger willkürlich davon ab. Im Orchester wirken 2 Violinen, je 1 Posaune in A, C und B, Orgel oder Cembalo und Violoncello mit.

In diesem Werk zieht Riepel die homophone Schreibart dem polyphonen Satz vor. Hier kommt auch dem Orchester erhöhte Bedeutung zu, und nicht selten überwuchert seine Fülle den Gesang. Im vokalen Teil überwiegen Chor und Ensembles, während Soli ungemein selten sind.

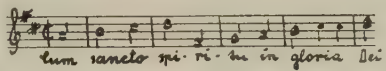
Im ersten Kyrie — ernsten und feierlichen Charakters — verstärken Posaunen die Singstimme, während der Baß sich in lebhafter Bewegung ergeht. Durch die Überleitung von D Moll nach F Dur erhält das „Christe eleison" einen vertrauensvollen Ton. Die Orgel ist hier das einzige Begleitinstrument. In die Soloduette der Frauen- und Männerstimmen, die in Terzen geführt sind, fällt das Tutti des Chores. Das 2. Kyrie ist als Fuge angelegt. Die Instrumente gehen parallel mit den Singstimmen.

Im hellen D Dur der Geigen setzt das Gloria ein. Die Violinen umspielen mit jauchzenden Dreiklangsmotiven das Thema und brechen erst beim „Laudamus te" mit einem A Dur Akkord ab. Sopran und Bässe bringen diesen Text in einfachen, absteigenden Terzen, worauf Tenor und Alt in anologer Weise mit „benedicimus te" antworten. Das „glorificamus te" gibt dem Baß Gelegenheit zu

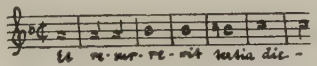
2. Ist gleichbedeutend mit „Missa quadragesimalis" und bedeutet, daß sie für Feste bestimmt ist, welche auf einen Wochentag der 40tägigen Fastenzeit fallen und 1 Gloria haben.

bescheidenen Tonmalereien. Das Dankgebet „gratias agimus“ erscheint plötzlich in sanftem H Moll. Der 3. Teil des Gloria, das „Domine Deus“ beginnt mit einem lebhaften Chorsatz in G Dur; breite, tiefempfundene Melodielinien treten erst bei „qui tollis peccata mundi“ ein. Eine plötzliche Wendung von D Dur nach G Moll bringt diesen Teil mit dem „miserere nobis“ zum Abschluß.

Im 4. Teil beginnen die Geigen mit punktiertem Rhythmus das „Quoniam“ und beenden das fröhliche Musizieren mit einem feierlichen A Dur Schluß. Der letzte Satz des Gloria mündet in eine Fuge über „cum sancto spiritu“:



Ruhig und feierlich geht die streng homophone Stimmführung im Credo weiter. Die Posaunen beschränken sich auf das Unisono in den einzelnen Singstimmen. Sekundfortschreitungen und gehaltene Töne geben diesem Glaubensbekenntnis eine besondere Festigkeit. Im „Deum de Deo“ wechseln die in Terzen geführten Sopran- und Altstimmen mit dem durch die Posaunen verstärkten Tutti aller Stimmen dreimal ab. Im „Et incarnatus est“ hat der a capella Chor deklamatorischen Charakter. Mit der Schilderung des Leidens und Sterbens Christi in dunklen Moll-Melodien schließt der 4. Satz des Credo. Beim „et resurrexit“ stimmt der Chor ein sieghaftes D Dur an und deutet die Auferstehung in einer aufwärtsstrebenden Melodik symbolisch an.

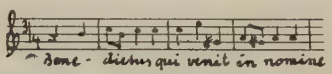


Im „Et in spiritum sanctum“ konzertieren die Stimmen mit volkstümlicher Melodie. Gegen Schluß führt der Komponist die Stimmen in reine Homophonie über. Mit dem „et exspecto“, einem homophonen harmonischen Satz würdigen und feierlichen Charakters schließt das Credo ab. Über diese Stelle in der Messe äußert sich Riepel im „Harmonischen Sylbenmaß“: „Wann es im Credo heißt: Ich erwarte die Auferstehung der Todten und ein ewiges Leben, so wird hierdurch vielmehr eine hoffnungsvolle Freude als Traurigkeit ausgedrückt“.[3] Der polyphone Stil tritt erst wieder in einer kurzen Amen-Fuge auf.

Im nächsten Satz beginnt der Chor mit dem dreimaligen Sanctusruf, dessen Melodie sequenzartig nach oben strebt. Das kurze, freudige „pleni sunt coeli“ ist durch auffallende Oktavsprünge gekennzeichnet. Im „Osanna“ imitieren Alt und Baß in Sequenzen

3. S. 41.

mit Sopran und Tenor. Die Posaunen verstärken die entsprechenden Stimmen. Über das Wort „Osanna“ spannt Riepel sinnvolle Melodiebogen. Das „Benedictus“ erscheint als Kanon zwischen Sopran und Tenor. Die Begleitung obliegt nur dem Basse. Das Thema beginnt mit einem flüssigen und volkstümlichen Gesang:

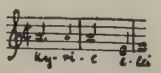


Das Sanctus schließt die Wiederholung des „Osanna“.

Das „Agnus Dei“ wird vom Chortutti vorgetragen. Im „dona nobis pacem“ treten dann konzertierende Stimmen in wechselnder Folge auf. Dazwischen hinein singt der volkstümliche Chor „dona nobis pacem“. Immer wieder aber stellen die Solostimmen ihre eindringliche Bitte. In friedlichem D Moll klingt das Werk aus.

Die „Missa brevis in contrapunkto“ ist für 4 Stimmen, 2 Altviolen und Orgel geschrieben. Mit der im 17. Jahrhundert bereits üblichen Bezeichnung „in contrapunkto“ soll gesagt werden, daß die Werke nicht „concertatae“ sind. Das Werk besteht aus 6 Sätzen, da das Benedictus als selbständiger Satz auftritt. Was die Messe besonders auszeichnet, ist das Streben nach Einheitlichkeit. Mit Ausnahme des „Benedictus“ in C Dur haben alle übrigen Sätze die äolische Tonart. Auch der Rhythmus ist einheitlich: alle Sätze stehen im Allabrevetakt. Mit Ausnahme des „Agnus Dei“ ist durchaus die kontrapunktische Satzweise beibehalten. Die Instrumente gehen mit den Singstimmen. (Sopran und Alt). Die Orgelstimme, ein bezifferter Continuo lehnt sich an die Baßstimme an. Das „Benedictus“ bestreitet der Chor allein.

Das Kyrie besteht aus einer Fuge, die mit dem Thema einsetzt:



Die „Viola prima“ geht notengetreu mit dem Sopran, „Viola secunda“ mit dem Alt. Dem Gloria verleiht die Kirchentonart eine besondere Kraft der Melodik. Das „qui tollis peccata“ tritt als imitierender Satz auf. Eigenartig wirken hier die vielen eingestreuten Pausen.

Im Credo verstärken die Violen den Gesang. Das „patrem omnipotentem“ beginnt als homophoner Satz und endet mit reicher Kontrapunktik. Die Auferstehung wird durch ein aufwärtsstrebendes, zuerst im Baß erscheinendes und dann in die anderen Stimmen aufsteigendes Fugenthema symbolisch wiedergegeben. Das Amen ist wieder mit kunstvoller Polyphonie ausgestattet.

Das Sanctus verdient wegen des feierlichen Charakters besondere Würdigung. Das Wort „gloria“ gibt Gelegenheit zu imitatorisch

behandelten Koloraturen zwischen Sopran und Alt. Besonders wuchtig und erhaben hebt das „Osanna“ an und endet in einem triumphalen A Dur.

Im Benedictus weicht der Komponist von der Einheit in der Tonart ab. Es steht in C Dur. Eine sanfte Steigerung führt hin zum fugierten „Osanna“ und leitet wieder zur ursprünglichen Tonart zurück.

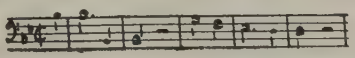
Im Sanctus verläßt der Komponist die polyphone Setzweise und bringt breite Homophonie mit kleinen Intervallfortschreitungen. Überraschend kommt der E Dur Schluß. Mit dem „Dona nobis pacem“, das auf die Musik des ersten Kyrie gesungen wird, klingt das Werk aus.

Die Messe in A Dur — leider nur in einzelnen Teilen vorhanden — ist für gemischten Chor, Violone, Alt-, Tenor- und Baßposaune geschrieben. In Form und Inhalt ist sie der „Missa quaresimale“ sehr verwandt.

Offertorium.

Von Riepel sind 2 Offertorien überliefert. Von diesen sei hier wegen seiner Schönheit das „Offertorium in B“ betrachtet.

Es ist für 4 Singstimmen, 2 Violen, Tenor-, Baßposaunen und Orgel geschrieben. Einfachheit und Würde zeichnen es aus. Wir finden hier volkstümliche Melodien in liedmäßiger Art. Die Instrumente gehen, abgesehen von wenigen Pausen immer mit den Singstimmen. Im Allabreve trägt der Chor deklamierend das „o pretiosum et admirandum vivium“ vor. Stellenweise läßt der Komponist die Baßstimme pausieren und führt den Satz dreistimmig fort. Starke dynamische Kontraste fallen besonders auf. So wird das „mirifice“ im piano von den Oberstimmen gesungen, worauf der Chor im forte antwortet. Im 55. Takt geht der Satz aus dem Moderato in Andante über. „Deditque discipulis suis“ wird imitierend von den Stimmen übernommen. Anschließend schaltet der Komponist ein 10taktiges Baßsolo ohne Begleitung der Instrumente ein. Die Melodie kennzeichnet Riepels einfache und doch empfindungsvolle kirchliche Tonsprache:



Sie wird immer dunkler und düsterer, bis das Geheimnis der heiligen Wandlung in C Moll ausgesprochen wird. Das Offertorium endet mit der feierlichen Ermahnung: Hoc facite in meam commemorationem!

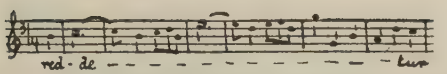
Requiem.

Riepels Totenmesse gilt wegen der tiefen, ergreifenden Musik sowie dem meisterhaften Aufbau als eine Reifeleistung ihres Schöpfers. Riepel wußte die Mystik der Totenmesse eindringlich und würdevoll zu gestalten. Die Fantasiebilder, die ihm hier aufstiegen, fing er in sorgfältig ausgearbeitete und sprechende Tongedanken ein. Figurierte Schreibart und homophone Stimmführung wechseln sinnvoll ab. Auffallend ist, daß die Schlußsätze größerer Abschnitte länger als gewöhnlich ausgeführt sind und eine ausgesprochene Vorliebe für das Solistische zu Tage tritt. In der Instrumentation aber hält sich Riepel zurück.

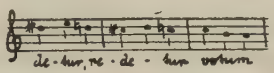
Das Werk besteht aus 6 großen Sätzen. Folgender Aufbau liegt ihm zugrunde:

I. Introitus:	Requiem aeternam, 4st. Chor.
	Te decet hymnus, Tenor Solo.
II. Kyrie:	Kyrie, Chor.
III. Sequenz:	Dies irae, Chor.
	Tuba mirum, Altsolo.
	Lachrymosa dies illa, Chor.
	Dona eis requiem, Chorfuge.
	Domine Jesu Christe, Baß Solo.
	Quam olim Abrahae, Chorfuge.
IV. Sanctus:	Sanctus und Pleni sunt coeli, Chor.
V. Benedictus:	Benedictus, Sopran und Alt.
	Osanna, Chor.
VI. Agnus Dei:	Agnus Dei, Chor.
	Cum sanctis tuis, wie das Kyrie.

Nr. 1. Introitus: In wenigen Takten führt ein aus gebrochenen Dreiklängen bestehendes Orchestervorspiel in die Situation ein. Die beiden Violinen konzertieren miteinander. Die gebrochenen Dreiklänge und das Konzertieren der Violinen geben dem ganzen „Requiem aeternam" das Gepräge. Der Chor setzt homophon ein. Abwechselnd singt er in kurzen Achtelnoten und in langen Ganzen und Halben. Besonders das Wort „perpetua" wird mit einer weiten Melodiewendung wiedergegeben. Die dunkle Färbung der Harmonik und die kleinen Intervalle der Melodie entsprechen der feierlichen Ruhe und dem tiefen Ernst der Totenklage. Das „Te decet" ist ein von einer Tenor-Solostimme gesungener zarter Zwischensatz. Er steht in A Moll, aus dem 3/4 Takt wächst eine schlichte, volkstümliche Melodie heraus. Das Vorspiel bereitet tonal das Tenorsolo vor. Bei diesem kommt das in Koloraturen wie

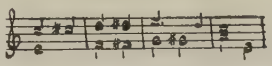


zum Ausdruck. Die für Riepel charakteristische Sekundfortschreitung taucht auch hier wieder auf:



Solostimme und Orchester sind fein und durchsichtig behandelt.

Nr. 2. Kyrie: Hier erweist sich Riepel als Nachahmer Fux'scher Kontrapunktik. Das Orchester führt seine Stimmen im Unisono mit dem Chor. Fugierte Stellen, mit charakteristischen Vorhaltbildungen, Engführungen und Verdoppelungen der Notenwerte durchziehen den Tonsatz. Eigenartig ist die chromatische Stimmführung im „Christe eleison":



Beim letzten „Kyrie eleison" geht Riepel in die Homophonie über und setzt an Stelle des Allabrevetaktes einen Viervierteltakt.

Nr. 3. Sequenz: Der 1. Satz der Sequenz, Dies irae, ist stark dramatisch gestaltet. Von Anfang an setzt eine synkopische Begleitung der Streicher ein und verleiht der homophonen Chorführung einen unruhigen Charakter. Im „Quantus tremor" wird der 3/2 Takt eingeführt. Text-Wiederholungen steigern die Eindringlichkeit: quantus tremor, quantus tremor. Trommelbässe und Trommelfiguren in den Streichern malen den Schrecken. Im übrigen wird strenge Homophonie durchgeführt, die wie bei dem Worte „tremor" außergewöhnliche Harmoniefolgen aufweist. Im „tuba mirum" ist den ganzen Satz hindurch ein markanter Rhythmus festgehalten, das Altsolo hat Mühe, sich gegen die Kraftentfaltung der Instrumente zu behaupten. Anschließend das „Lacrimosa" in A Moll, für dessen homophonen Satz wieder die chromatisch auf- und abwärtssteigende Thematik charakteristisch ist. Die Begleitung zeichnet sich durch interessante Rhythmen aus. Durchwegs ist sie synkopisch gehalten.

Das „Dona eis requiem" ist eine regelrechte lebhaft bewegte Fuge. Die Instrumente begleiten den Chor. Der Schluß wird u. a. durch einen Orgelpunkt besonders mächtig gestaltet. Im „Domine" — in D Moll — fällt die reiche „durchbrochene Arbeit" in den Streichern auf. Das Solo bringt ausdrucksvolle Themen mit punktierten Notenwerten. Textworte wie „de profundo lacu" und „cadant" geben Gelegenheit zu Tonmalereien. Das „Quam olim" im Allabreve hat wieder Fugenform. Die Instrumente begleiten die Singstimmen. Die Exposition erfolgt vom Sopran aus.

Nr. 4. Das Sanctus leitet ein kurzer, kräftiger Eingangssatz mit Synkopierungen in den Instrumenten ein. Im „Pleni sunt coeli" geht der Satz in Allabreve über und unterscheidet sich bis zum Schluß wenig von den übrigen homophon gehaltenen Sätzen.

Nr. 5. Das Benedictus ist ein Duett für Sopran und Alt in A Moll. Die Instrumente nehmen äußerste Rücksicht auf die beiden Singstimmen und umranken sie mit bescheidenen figurativen Gängen. Nach einem kurzen, einleitenden Vorspiel setzen die Stimmen imitierend ein. Breitere Tonfülle mit sequenzartiger Melodiebildung ergießt sich über „nomine" und „venit". Auf das „Benedictus" folgt das imitierend eingeführte „Osanna" im Allabreve. Überraschend wirken die gebrochenen Akkordfiguren der Streicher, die den ganzen Satz beleben. Zwischen 1. und 2. Geige entwickelt sich ein konzertierendes Spiel mit einander ablösenden Figuren.

Nr. 6. Agnus Dei ist von tiefem, musikalischem Gehalt. Soli wechseln mit Tutti ab. Seinem Ernst und Ausdruck entspricht die sorgfältige homophone Stimmführung. Die Instrumente pausieren auf den Takthauptakzenten und mindern dadurch die Schwere des sonst so ernsten Satzes. Mit dem „Cum sanctis tuis", das wie das Kyrie gesungen wird, schließt das Requiem.

Psalmen.

Riepel hat 6 Psalmen vertont. Besondere Mühe hat er sich gegeben, das „Miserere" des 51. Psalmes zu bearbeiten. Dieser war besonders den Neapolitanern ans Herz gewachsen; Leo, Lotti, Jomelli und Hasse haben Bedeutendes in seiner Vertonung geleistet.

Von Riepel besitzen wir zwei Miserere. Das wertvollere ist das in C Moll (C 1) für Chor, 2 Hörner in Es, 2 Oboen, Streicher und Baß. „Ein herrliches Miserere" ist es in der „Encyklopädie" von Dr. Gustav Schilling genannt, der zweifellos mit diesem Ausdruck dieses C Moll-Werk auszeichnete.

Das zweite Miserere steht ebenfalls in C Moll (C 2) und ist dem ersten hinsichtlich seines melodischen Aufbaues sehr ähnlich. Seine Sätze sind aber bedeutend kürzer. Es ist für 4 Singstimmen, Streicher, 2 Posaunen, 1 Oboe und Basso continuo geschrieben.

Das erste Miserere besteht aus 8 größeren Sätzen: 4 gemischten Chören, mit vorwiegend kontrapunktischer Führung und 4 Sologesängen.

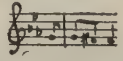
1. Satz. Nach einem kurzen Vorspiel stimmt der Sopran im Solo mit eindringlicher Melodik das „Miserere" an, worauf die übrigen Stimmen im Tutti einfallen. Im homophonen Satz wird die Bitte um Erbarmen eindringlich dargestellt. Bei „et secundum multitudinem miserationem tuarum" wird der Satz voller und nimmt

fugierte Stimmführung an. Die Streicher umspielen in Sechzehntelfiguren den Gesang:

Figuren dieser Art, die eine Instrumentationseigentümlichkeit der neapolitanischen Schule sind, tauchen im weiteren Verlaufe des Werkes wieder auf. Gleichen Ursprungs sind auch die häufig verwendeten Oktav- und Dezimensprünge:

Die Heranziehung der Hörner mag ein äußerer Beleg dafür sein, welch erhöhte Bedeutung dem Orchester zukommt. Im „amplius lava me" geht der Satz in eine breite Homophonie über.

Der 2. Satz ist für Altsolo im 3/4 Takt geschrieben. Die Begleitung wird von den Streichern ausgeführt. Nach einem kurzen Soloduett zwischen Geige und Bratsche entfaltet sich eine blühende, zart-lyrische Melodik, aus der süddeutsches Blut spricht.



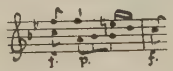
Seufzermotive kennzeichnen die allgemeine empfindsame Zeitstimmung. Diesem Solo schließt sich das sechstaktige „Miserere mei deus secundum magnam misericordiam tuam" für Chor an, dessen motivisches Material aus dem 1. Satz genommen ist.

3. Satz. Das „asperges me" ist für Baßsolo geschrieben mit Begleitung der Streicher und Hörner. Ein fanfarenähnliches Motiv kündet das „asperges me" an. Reiche Koloraturen und die Vorliebe für Tonmalerei z. B. bei „exultabunt", übermäßige Intervalle und Oktavspannungen erinnern an den italienischen Geschmack.

4. Satz. Das „Averte faciem" ist ausnahmsweise für Chor und Generalbaß gesetzt. Wahrscheinlich war der Text maßgebend dafür. In seinen „Anmerkungen zum Kontrapunkt" urteilt Riepel über Kirchenstücke, „die mit 4 Vokalstimmen und Basso" gesetzt waren. „Alle Zuhörer wurden drüber entzückt und alle Kenner betheuerten daß der pathetische Ausdruck der Worte natürlicher, ... die Harmonie sanfter und der Gesang durchgehends viel erhabener und angenehmer war." Neben kleinen Nachahmungen und Vorhaltbildungen herrscht im allgemeinen die homophone Stimmführung vor. Sehr häufig bewegt sich der Chorsatz in reinen Dreiklängen psalmodierend fort. Den Satz beschließt ein kurzes Sopransolo mit einer innig bittenden Melodie.

5. Satz. Das „Domine labia mea" ist für Sopransolo geschrieben mit Begleitung der Streicher und Flöten. Aus dem 2/4 Rhythmus

entwickelt sich eine leichte, flüssige Melodie, die in ihren Ausdrucksformen an Bach erinnert. Breiten Koloraturen ist Platz gegeben. Bemerkenswert ist der oftmalige jähe Wechsel in der Dynamik:



Die Instrumente bewegen sich in der Regel in Sexten- oder Terzenparallelen. Riepel liebt solche Parallelen; er schreibt im „Baßschlüssel" S. 12 (Anmerkung): „Terzen und Sexten machen den Gesang angenehm." Den Satz beschließt wieder der vierstimmige Bittgesang des „Miserere".

6. Satz. Er ist für Tenorsolo mit Begleitung der Streicher und der Oboen gesetzt. Nicht umsonst schreibt Riepel den 3/4 Takt und seine Lieblingstonart Es Dur vor. Hier spricht er wieder durchaus seine eigene Sprache, wie wir sie aus seinen Divertimenti kennen. Sein Eigenstes bietet er in der Melodie. Sie erinnert an die Empfindungswärme und Volkstümlichkeit, die wir besonders an seinen Tanzstücken rühmten. Die virtuose Gesangkunst muß der einfachen volksliedmäßigen Melodie weichen:

Die Streicher begleiten die Singstimme in Terzen oder Sexten und umspielen sie figurativ mit rhythmischen Verschiebungen.

7. Satz. Eine bewegte Chorfuge im 3/4 Takt beginnt mit „tunc acceptabis sacrificium". Die Instrumente gehen teils mit den Singstimmen, teils füllen sie die Harmonien aus. Sequenzierungen, Vorhaltbildungen und Umkehrungen weisen deutlich auf die alte Schule hin. Das „gloria patri" ist in satter Polyphonie gehalten.

8. Satz. Der Schlußchor gibt dem Komponisten noch einmal Gelegenheit zur Entfaltung seines kontrapunktischen Könnens. Die Anfangstonart mit dem 3/8 Takt wird wieder aufgenommen. Ein kurzes Vorspiel leitet zum Altsolo auf den Text „sicut erat in principio" über, worauf der Sopran nachahmend antwortet. Erst bei „Amen" schließen sich die vier Stimmen zur Fuge zusammen. Riepel zeigt sich hier als wahrer Meister der Setzkunst. Wunderbar steigen die Stimmen an oder fallen ab, sequenzieren und bilden ein gesetzmäßig aufgebautes Ganzes. Ein Vergleich mit der Messe von Zelenka führt zu der Erkenntnis, daß Riepel in ihm den erfahrenen Lehrer fand. Koloraturen in allen Stimmen stellen hohe Anforderungen an das Können der Sänger. Zum Abschluß wird das „Miserere" des Anfangs wiederholt. Während aber im ersten Miserere ein Solotenor das „sacrificium Deo spiritus contribulatus" singt, wird es im letzten

Miserere vom Chor angestimmt. Hier erscheint ferner das „averte faciem“ als Chor mit vollem Orchester, während im ersten Miserere der gleiche Text als a capella Chor gesetzt ist. Die sieben Sätze des letzten Miserere — vier Chöre, ein Duett und zwei Solostücke — sind gegenüber dem ersten Miserere stark gekürzt. In den Chorstimmen zieht Riepel im allgemeinen kontrapunktische Führungen — Imitationen und Fugensätze — der Homophonie vor. In den Solostücken legt er Wert auf volkstümliche Melodien, bringt aber dort, wo der Text es gestattet, auch weitausladende Koloraturen.

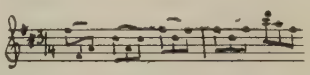
Besonders interessant wegen seiner Satzfolge ist der 136. Psalm „Super Flumina Babylonis“ in D Moll. Das Werk ist für vier Singstimmen mit Oboen, Flöten und Streichern geschrieben. Es besteht aus sechs Stücken und zwar zwei Chorsätzen, zwei Rezitativen, einer Arie und einem Duett. Im Chorteil wechseln homophone mit kontrapunktisch geführten Teilen ab. Rezitativ, Arie und Duett weisen dramatische Züge auf.

Den ersten Satz leitet ein fünftaktiges Vorspiel mit unruhiger Synkopenbewegung und gebrochener Dreiklangthematik ein. Der homophon gehaltene Satz, in düsteres Moll gekleidet, gibt dem „Klagelied der Gefangenen“ treffenden Ausdruck. Tonmalerisch wird das Wort „flevimus“ durch einen chromatisch nach abwärts steigenden Melodiezug wiedergegeben. Die Begleitung ist sehr zurückhaltend und verstärkt die dunkle Stimmung. Bei „In salicibus in medio eius“, ahmen die Streicher durch rhythmische Verschiebungen die Bewegung der Trauerweiden nach. Bei „et qui abduxerunt nos“ verläßt Riepel die Homophonie und läßt die einzelnen Stimmen nachahmend einander folgen. Die Stimmung wird freudiger bei „cantate“. Der jubelnde Gesang wird nach und nach von allen Stimmen und Instrumenten übernommen. Ein Baß-Rezitativ „Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena“ schließt sich an, Streicher und Flöten schmücken es mit ihrem Figurenwerk aus. Im Vorspiel der folgenden Arie für Tenorsolo wird von den Streichern ein schlichter, ergreifender Gesang angestimmt. Das Solo selbst sieht von Koloraturen ab und bewegt sich in fließender Linie fort.

Das folgende Sopran-Rezitativ überläßt der Solostimme nur die ersten neun Takte. Die Worte der Edomiter singt der vierstimmige Chor in deklamatorischen Rhythmen. Das „Filia Babylonis misera“ hat Riepel einem Duett für Sopran und Alt anvertraut. Die Flöte bringt zuerst solistisch das Anfangsthema des Soprans. Dann konzertieren die beiden Solostimmen. Erst bei „qui retribuet tibi“ treten sie zusammen und gehen dann durchweg in Terzen miteinander. Zum Vortrag des „et allidet parvulos tuos ad petram“ gesellen sich tonmalerisch schlagende Achtel der Streicher zu den Singstimmen.

Das Nachspiel greift den 4/4 Takt wieder auf und das Duett wird vom „beatus qui retribuet tibi“ an im Da-capo wiedergegeben.

Der Psalm schließt mit dem „Gloria patri et filio“ für Chor und volles Orchester. Die Singstimmen sind sehr einfach und homophon gesetzt. Über ihnen jubeln die Instrumente, vor allem die Streicher mit den Chor umspielenden und ausschmückenden Figurationen. Die 1. Violine füllt im Triolenrhythmus mit gebrochenen Dreiklangsfiguren die Harmonien aus:



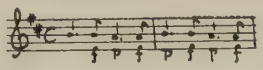
Mit einem Male bricht diese Musizierfreudigkeit ab und der Alt beginnt nach Art des strengen Fuxischen Stiles eine vierstimmige Fuge. Die Instrumente gehen mit den Singstimmen. In diesem Schlußchor vereint Riepel noch einmal alle seine Kräfte. Es hat den Anschein, als komme dem Komponisten plötzlich wieder die Besinnung auf die ursprüngliche Bestimmung des Werkes.

Ein nicht unbedeutendes Werk ist Riepels Vertonung des 147. Psalms „Lauda Jerusalem“. Es ist für vierstimmigen Chor und Streichinstrumente geschrieben. Man könnte diesen Psalm wie auch die folgenden „Laudate pueri“ und „Psalmi de Beata“ in die Reihe der Hymnen stellen; denn Preis, Lob, Dank und Anbetung liegen dem Inhalt des Textes zugrunde. Alle diese Gefühle finden einen herzlichen Ausdruck in der Musik. Im Gesang und Orchester schildert der Komponist mit feinen Schattierungen und Farben die Allmacht Gottes. In schnellen Achteln der Singstimmen und der Streichinstrumente erklingen die Worte „Velociter currit sermo eius“. In lockeren Begleitfiguren malen die Instrumente das Bild „nebulam sicut buccellas“ aus. Wir hören förmlich den Wind wehen und die Wasser fließen bei den Worten „flabit spiritus eius, et fluent aquae“. Das Amen gestaltet Riepel zu einer Fuge mit mannigfaltiger Bewegung in den einzelnen Stimmen.

Der 113. Psalm „Laudate pueri Dominum“ schaltet zwischen zwei Tuttisätze ein Sopransolo ein. Das „Laudate pueri“ singt der vierstimmige Chor, dann folgt als Sopransolo „excelsus super omnes gentes“; den Abschluß bringt mit „gloria patri et filio“ wieder das Tutti aller Stimmen.

Dieser Psalm, der Orgel- und Streicherbesetzung hat, ist nicht sehr umfangreich. Die beiden Ecksätze stehen in H Moll, der Mittelteil in D Dur. Den Anfangssatz zeichnet eine lebhafte Homophonie aus. Ein instrumentales Vorspiel bereitet den Singpart vor. Auffallend ist die dem ganzen Werke zugrunde liegende schnelle Bewegung in den Streichbässen.

Die melodische und harmonische Fortschreitung im Sopransolo ist außerordentlich blühend. Sie macht zuweilen einer übersprudelnden Lustigkeit Platz, aus der volkstümliche Einfachheit spricht. Auf wesentliche Worte des Textes, wie „coelo", „populi" und „laetantem" sind einfache, aber ausdrucksvolle Koloraturen gesetzt. Von den Instrumenten interessieren vor allem die beiden Violinen, die sehr fein gegen die Singstimme gesetzt sind. Ihre melodische Linie ist reich bewegt und liebt große Intervallsprünge. Die übrigen Instrumente füllen aus. Mitunter finden sich ausdrucksvolle dynamische Gegensätze, so im 6. und im 7. Takt vor Schluß dieses Mittelteiles in der 2. Violine:



Das „gloria patri et filio" ist thematisch verwandt mit dem ersten Satz. Anfangs homophon gestaltet, geht es dann zu einer länger ausgeführten Amen-Fuge über. Der Satz ist sehr sorgfältig gearbeitet und klangvoll.

Ein bedeutsames Werk Riepels ist seine Vertonung der fünf „Psalmi de Beata": Dixit, Laudate, Laetatus, Nisi Dominus, Magnificat, dem Neuen Testament entnommene Lobgesänge auf Gott, die heiligen Gestalten der christlichen Religion und Maria. Diese Gesänge fanden Verwendung beim Graduale, Offertorium und in den nebengottesdienstlichen Handlungen. Die Musik dieser Hymnen wirkt vor allem durch die Unmittelbarkeit der Erfindung und den Glanz des Orchesters. Dabei verleitet diese Freude am Klang den Komponisten durchaus nicht zu hohler Musiziererei. Er hat Homophonie, Polyphonie, Chor- und Sologesang je nach der textlichen Anlage fein unterschieden. Trotz der reichen instrumentalen Besetzung (Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Trompeten, Pauken und Orgel) kann man dem Komponisten den Vorwurf der Überladung nicht machen.

Die Tonartenfolge der Sätze ist G Dur, A Moll, F Dur, A Dur, G Dur. Jeder Teil endet mit einem vierstimmigen Chor, „gloria patri et filio".

Das „Dixit Dominus Domino" wird im Unisono von den vier Stimmen begonnen. Die melodische Linie hält sich innerhalb des Quintenintervalls (g-d) und erinnert in ihrer Starrheit an die alten Choralweisen. Die Streicher führen hierzu eine lebhaft bewegte Begleitung aus, die übrigen Instrumente füllen die Harmonien. Bei „virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion" schlägt die Stimmung um. Es tritt 3/4 Takt statt des Allabreve ein und die Melodik wird außergewöhnlich herzlich und volkstümlich. Das vier-

taktige Vorspiel der Instrumente kennzeichnet am besten diese übersprudelnde Lebendigkeit:

Im weiteren Verlaufe wechselt der Komponist zwischen Ensemblesätzen aller Stimmen und Sologesängen des Soprans wiederholt ab. Der Satz mündet in einen freudigen vierstimmigen Gesamtchor.

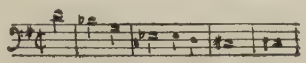
Das „Laudate pueri" beginnt mit einem in Terzen geführten Duett zwischen Tenor und Baß. Im sechsten Takt folgt ein einfaches Fugato aller Stimmen mit lebhafter Sechzehntel-Begleitung der Streicher. Diesem Satz schließt sich eine freudige Baßarie „a solis ortu" an, nur mit Streicherbegleitung. Ihre melodische Linie ist abwechslungsreich und schwungvoll, mit ausgedehnteren Koloraturen in den bekannten Sequenzfolgen auf „laudabile" und „laetantem". Das den Satz beschließende „gloria patri" hat ein fugiertes Amen.

Der 1. Vers des „Laetatus sum" ist für Alt, Tenor, Baß, Streichinstrumente, Flöten und Orgel in homophonem dreistimmigen Satz mit besonderer Bevorzugung von Terzenparallelen geschrieben. Erst bei „Stantes erant pedes" ergänzt der Sopran den Chor zur Vierstimmigkeit. Die streng homophone Stimmführung wird mit mannigfachen Vorhaltbildungen beibehalten. Als Altarie mit Streicherbegleitung und Orgel ist das „Rogate" vertont. In raschem Tempo entfaltet sich eine reiche Melodie mit steigenden Koloraturen auf „abundantia" und „bona". Die Streicher nehmen an der thematischen Gestaltung keinen Anteil, sondern haben lediglich Begleitcharakter. Das „gloria patri" ist ein jubilierendes Vivace im 3/4 Takt mit einem kurzen fugierten Amen am Schlusse.

Das „Nisi Dominus" ist von Anfang an schlicht vierstimmig gehalten. Es verkörpert in seinem strahlenden A Dur so recht den unerschütterlichen Glauben an Gottes Allmacht. Das folgende „Vanum est" ist ein E Dur Satz für Tenorsolo mit gesteigerter Empfindsamkeit des Ausdrucks. Terzen-, Sexten- und Seufzermotive geben dem Ganzen ein etwas schmachtendes Gepräge. Die Streichinstrumente führen eine verbindende Triolenbegleitung zur Solostimme aus. Das „gloria patri" greift die Anfangstonart in schnellem 4/4 Takt wieder auf.

Der Marienhymnus „Magnificat" hat wieder die übliche Dreiteilung und entspricht im musikalischen Aufbau dem 1. Satze. Die festliche Stimmung, die dem „Magnificat" zu Grunde liegt, zeigt sich schon darin, daß Riepel hier sämtliche Instrumente aufbietet. Im bewegten Vivace-Rhythmus singt der Chor das „Mag-

nificat". Die „Niedrigkeit der Magd" ist versinnbildlicht durch abwärtssteigende Noten im Baß:



Im Mittelteil „et misericordia eius" wechseln Soloduette und Tuttisätze ab. Riepel greift, wenn der Text es zuläßt gern zu Bildern, z. B. bei „exaltavit humiles". Der flotte Satz ist reich an den von Riepel so bevorzugten Oktavsprüngen. Das „gloria patri" ist in gleicher Art gehalten wie die übrigen Sätze mit dem gleichen Text.

Motetten.

Zwei Riepelsche Motetten sind uns bekannt, die eine überschrieben „de omni Tempore" für Baßsolo, die andere „Motetta per ogni tempo" für Sopransolo. Quantz schreibt im „Versuch", 8. Hauptstück, § 19: „. . . . In Italien benennt man heutigen Tages eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zwoen Arien und zweyen Rezitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo gesungen wird, mit diesem Namen (Motetten)." Seit Beginn des 18. Jahrhunderts begegnet man in Deutschland dieser italienischen Form der Motette sehr häufig. Wir wissen, daß schon Fux eine Reihe von Motetten für eine oder mehrere Solostimmen mit Instrumentalbegleitung geschrieben hat.

Die Definition von Quantz paßt insoferne nicht ganz auf die Motetten Riepels, als diese statt zweier Rezitative nur eines an den Anfang bezw. in die Mitte zwischen beide Arien stellen.

Die Texte „verknüpfen mit Vorliebe irgendeine Naturbetrachtung mit einem Seelenzustand, sei es nun mit dem bekümmerten, geängstigten oder in Gott gestärkten Herzen. Aus der Natur werden Sonne, Mond und Sterne, Wiesen, Blumen, Wälder, Vögel der jeweiligen Stimmung zu Grunde gelegt, oder es werden irgendwelche Schrecken der Hölle in satten Farben geschildert. Dies alles nimmt gewöhnlich den Raum der 1. Arie ein. . . . Im Rezitativ spricht der Mensch mit sich selber und wendet sich dankbar, flehentlich oder zerknirscht zu Gott. Die 2. Arie ist der Ausdruck der neugestärkten Hoffnung, und im letzten Alleluja lobsingt die Seele in freudiger Erregung".[4]

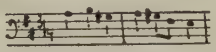
Statt des „Alleluja" hat Riepel in der Motette „De omni Tempore" ein „Amen", in der „Motetta per ogni tempo" einen vierstimmigen Satz „te rogamus".

4. Walter Müller, Hasse als Kirchenkomponist, Leipzig 1911.

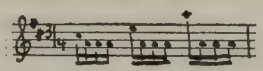
Riepel zeigt sich in diesen Motetten wieder als volkstümlicher Musiker. Er entfernt sich dabei vom starren Kirchenstil und setzt dem Text entsprechende Koloraturen und Tonmalereien ein.

Die Motette „De omni Tempore" in D Dur ist ein Lobgesang auf die „suavis amor". Riepel hat große Mühe auf das Rezitativ verwendet. Die Schärfe des Ausdruckes ist besonders bemerkenswert. Es ist dabei weniger deklamierend als gesangvoll gehalten. Im „Harmonisches Sylbenmaß" sagt Riepel selbst: „... Ich weiß auch, daß ein Rezitativ in der Kirche fast mehr gesungen als gesprochen soll werden." Die Begleitung obliegt der Orgel.

Die erste Arie im schnellen 3/4 Takt hat Dacapo-Form. Die Begleitung übernehmen Streicher und Orgel. Das Vorspiel, „als Thema zur Arie", ist ganz auf weltfreudige Töne gestimmt. Die Geigen imitieren, und ergehen sich in gebrochenen Dreiklängen, bis das Baßsolo mit „gaudens illic" einsetzt. Bemerkenswert sind die häufigen Oktavsprünge und die eigenartigen Sequenzierungen. Die Melodie gerät nicht selten in volkstümliche Wendungen wie:



Bedeutungsvolle Worte wie „abundanter", „cessanter" und andere bieten Gelegenheit zu weitausladenden Koloraturen, meist in Sequenzen und Skalen. Das Zwischenspiel gibt nach Riepels eigenen Worten dem Sänger Gelegenheit „ein wenig Atem zu holen".[5] Immer wieder taucht der jeweiligen Harmonie entsprechend in den Streichern das Motiv auf:



Die Motette endet mit einer lebhaften Amen-Fuge, die lange Sequenzierungen und chromatisch geführte Tonfolgen liebt. Die 1. Violine ist kontrapunktisch zur Solostimme gesetzt, während die 2. Violine die 1. bald nachahmt, bald im Unisono mit ihr geht.

Die „Motetta per ogni tempo" ist für Sopransolo geschrieben mit Begleitung von einer Solooboe, 2 Violinen, der Viola und dem Baß. Die erste Arie und das Rezitativ stehen in C Dur, die zweite Arie in F Dur, der vierstimmige Schluß-Chor „te rogamus" wieder in C Dur.

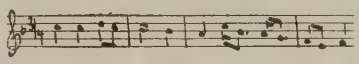
Die erste Dacapo-Arie wird von einem kurzen, thematischen Vorspiel eingeleitet. Der folgende Sologesang ist von heiter-lebensbejahender Fröhlichkeit und dramatisch-hinreißender Wucht. Einen großen Raum nehmen die Ausschmückungen auf den Worten „jac-

5. Harmonisches Sylbenmaß, S. 75.

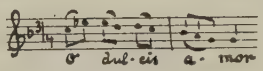
tatur“ und „agitatur“ ein. Das Hin- und Herschleudern des Schiffes wird in einer ausdrucksvoll malenden Begleitung wiedergegeben.

Das Rezitativ wird von den Streichern begleitet. Ein furchtbares Gewitter entlädt sich bei den Worten „ardeo-tremo-sudo“, in Staccato-Achteln der 1. und dem Tremolo der 2. Violine über dem orgelpunktartigen Trommelbaß.

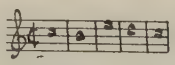
Die zweite Arie beruhigt das aufgeregte Gemüt und wirkt einnehmend durch den schönen, einfachen und herzlichen Ton. Aus dieser Stimmung heraus ist das Anfangsthema geboren:



Zarte Innigkeit drückt Riepel in den wiegenden Achtelfiguren aus:



Die Wiederholung des „licet sperare“ ist nach C-Moll gewendet. Die Motette schließt mit einem vierstimmigen Satz über den Text „Te rogamus nostris da hoc precibus“, einer freien Fuge über das Thema:



Die Streichinstrumente passen sich den Singstimmen an. Die Solo Oboe durchflicht die Fuge mit solistischen Figurationen.

Kanons.

Auch 2 Kanons sind uns von Riepel überliefert. Er nennt den Kanon gelegentlich einer Unterredung mit seinem Schüler „unter allen den schlechtesten Gesang“. Weiter setzt er hinzu: „Jedoch ist es eine nützliche Übung um von dem Contrapunkt desto leichter Meister zu werden“.[6]

Der eine Kanon „Venerabilis barba Capucinorum“ steht in B Dur und ist „Alla Cappella“ für 2 Discantstimmen und Baß geschrieben. Es existieren drei Kanons vom „Kapuzinerbart“, die anderwärts — allerdings schlecht beglaubigt — unter dem Namen Haydns, Pergolesis und Mozarts gehen.[7] Die Kopie des Riepelschen Kanons befindet sich in der Universitätsbibliothek Königsberg und trägt folgende Aufschrift: „Venerabilis barba Capucino-

6. Erläuterung der betr. Tonordnung . . . . . ., S. 73.
7. Vergleiche: H. J. Moser, Corydon, Braunschweig 1933, Bd. 1, S. 93.

rum. Canon für 2 Discantstimmen und Baß v. Rippel".[8] (Kopist und Jahreszahl unleserlich!) Der vermeintliche Mozartsche Kanon vom „Kapuzinerbart" ist im Verlag Heinrichshofen, Magdeburg im „Album für vierstimmigen Männergesang" unter Nr. 23 im Druck erschienen. Er steht hier in G Dur und im Allabrevetakt. Vergleicht man nun den angeblichen Mozartschen mit dem Riepelschen Kanon, so ergibt sich die Tatsache, daß sie sich lediglich in Tonart und Schreibweise unterscheiden, im Grunde aber beide gleich sind.[9] „Mozarts" Kanon ist also in Wirklichkeit von Riepel und es liegt somit eine Riepelsche Komposition unter Mozarts Namen sogar im Druck vor.

Musikalische Scherze wie dieser Kanon wurden damals in gesellschaftlichen Veranstaltungen oft gesungen. Die Buchstaben werden erst einzeln intoniert und dann silbenweise zusammengefaßt. Also: V/e ve — n/e/ne — r/a/ra — b/i/bi — l/i/s/lis (venerabilis) usw. Die Melodie ist sehr einfach, aber mit frischem Schwung in der Stimmführung. Der Baß bildet in der Regel den Stimmexponent. Im 23. Takt stehen wider alle Kompositionsregeln drei offene Quintenschritte. Im Allabreve wird am Schluß der ganze Text kanonisch zusammengefaßt.

Der zweite Kanon, ein „Kyrie in Canone" steht in F Dur und ist für gemischten Chor mit Streichern, Baß und Orgel geschrieben. Jede Stimme wird durch ein Instrument verstärkt. Im Allabreve werden die vier Stimmen zu einem regelrechten Kanon mit Verdoppelung und Verkürzung zusammengefügt. Terzen- und Sextenmelodik verleihen dem Ganzen einen anmutigen Charakter.

Die übrigen Kirchenwerke Riepels.

Ein kleiner Teil der von Mettenleiter in seiner Musikgeschichte S. 278 (siehe S. 23) angeführten Riepelschen Werke sind in der Proske-Bibliothek in einer Mappe aufbewahrt, und zwar: vier Passionen (die „Passio pro feria tertia" unvollständig), Teile einer Messe in A Dur, vier einzelne Messensätze, zwei Hymnen, fünf Messeeinlagen, ein Asperges für den Palmsonntag und einige lose Blätter.

8. Nach freundlicher Mitteilung der Staats- und Universitäts-Bibliothek Königsberg stammt das Stück aus der Sammlung Gotthold. Es ist außer bei Eitner auch bei Josef Müller, Die musikalischen Schätze der Königl. und Univ.-Bibliothek zu Königsberg, aufgeführt.
9. Die „Mozartsche" Fassung weist ein paar geringe Abweichungen vom Riepelschen Partiturbild auf, die aber lediglich auf Akkordumdrehungen zurückzuführen sind.

Die Passionstexte sind den Evangelisten entnommen. Die Zahl ihrer Einzelstücke ist verschieden (23, 17 und 15). Jeweils liegen vierstimmige gemischte Chöre zugrunde, die von der Orgel oder dem Violone unterstützt werden. Die Stimmführung ist einfach homophon, ohne „Zuviel" an Musik und ohne besondere Ausweitungen der Melodie.

Die Messe in A Dur wurde bereits Seite 51 erwähnt. Auch jene vier Messensätze sind für vierstimmigen Chor geschrieben. Sie sind durchweg mit Alt-, Tenor- und Baßposaune begleitet. In Form und Inhalt erfüllen sie das von den Riepelschen Messen schon Gesagte.

Von den fünf Messeeinlagen sind drei für Passionssonntage geschrieben, die anderen beiden sind ein Graduale für Fronleichnam und ein Offertorium. Durchweg ist am vierstimmigen Chor mit einfacher Baßinstrumentation festgehalten.

Das „Asperges" trägt ruhigen Gebetscharakter. Die beiden Hymnen „Tantum ergo" sind liedmäßig gehalten und nur mit der Orgel begleitet.

Rückblick.

Überblicken wir das gesamte kompositorische Schaffen Riepels. Ist er auch nur ein „Kleinmeister", so verdient er doch seiner Eigenart wegen nicht weniger Anspruch auf Beachtung, wie ihm solche bereits als Theoretiker zu allen Zeiten zuteil wurde.

Seine musikalischen Werke lassen in Riepel eine gesunde musikalische Kraft erkennen. Das Natürliche, Volksverbundene ist ein Hauptcharakter der Musik Riepels überhaupt. Die enge Verbundenheit seiner Musik mit der unverfälschten Volksmusik zeigte sich besonders in seinen „Divertimenti", in denen er die eigensten und innigsten Töne findet. Grundlage seiner Musik ist die einfache, ungesuchte, herzhafte Melodie, aus der sein gesundes bäuerliches Blut und seine sing- und sangfreudige Heimat Oberösterreich spricht. Trotz der Einwirkungen von außen — wir sahen, wie besonders Fuxische und Mannheimer Einflüsse zu spüren sind — bleibt er stets ursprünglich und bodenständig. Besonders glücklich ist er in seinen humorvollen Einfällen.

In den Kirchenmusiken verbindet Riepel Einflüsse der Italiener mit der streng kontrapunktischen Richtung eines J. J. Fux. Was das Verhältnis seiner Kirchenmusik zu seinem Kammer- und Konzertstil betrifft, so ist er in den Kirchenwerken weit einfacher und zurückhaltender in der Instrumentation. Auch die geschickte Behandlung des Chors bekundet den Ernst, mit dem Riepel sich der Kirchenmusik widmete. Ob er nun polyphon oder homophon schreibt: er bringt dabei durchaus nicht nüchterne Formen, sondern man spürt überall die innere Wärme und den seelischen Anteil. Auch hier ist die Volksmusik seiner süddeutschen Heimat die Kraftquelle seines Schaffens.

Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Josef Riepels.

Verzeichnis der Abkürzungen.

H.B. = Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek Regensburg.
B.B. = Preuß. Staatsbibliothek Berlin.
B.K. = Preuß. Staatsbibliothek Königsberg.
B.Pr. = Bibliothek Proske Regensburg.
Conserv. Br. = Bibliothéque du Conservatione Royal Brüssel.
N.B. = Nationalbibliothek Wien.
Sig. = Signatur.
4 st. Chor = vierstimmiger Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), Cor. = Hörner, Fl. = Flöten, Fag. = Fagott, Ob. = Oboen, Clar. = Clarinetten, Tr. = Posaunen, Timp. = Pauken, Cl. = Trompeten, Viol. = Violinen.

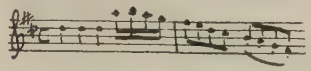
Die gewöhnliche Streicherbesetzung (1. Violine, 2. Violine, Viola, Baß) wird vermerkt mit: Str.

Sinfonien.

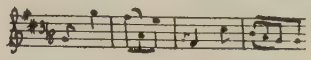
Sinfonie in D Dur. (H. B.-D 87, 10).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Fl., 2 Cor., 2 Cl., Timp. und Baß.

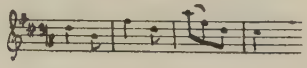
Allegro assai



Larghetto



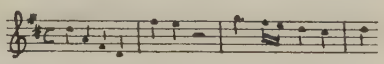
Allegro assai



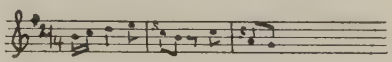
Sinfonie in D Dur. (H. B.-D 87,9).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Fl., 2 Cor., 2 Cl., Timp. und Baß.

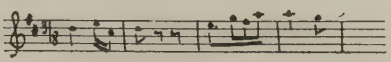
Allegro assai



Andantino



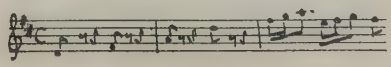
Con Spirito



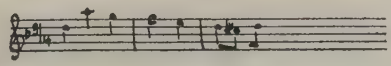
Sinfonie in D Dur. (H. B.-D 87,2).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Cor. und Baß.

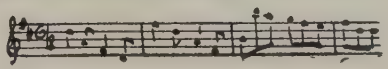
Allegro assai



Andantino



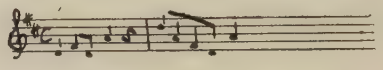
Allegro assai



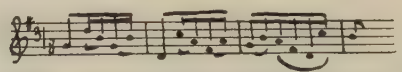
Sinfonie in D Dur. (H.B.-D 87,5).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Fl., Fag. obl., 2 Cor., 2 Cl., Timp. und Baß.

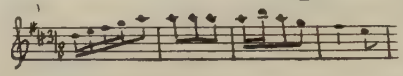
Presto



Larghetto



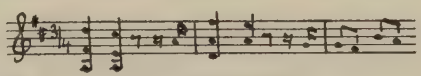
Presto



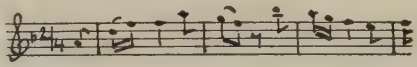
Sinfonie in D Dur. (H. B.-D 87,7).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Fl., 2 Cor., 2 Cl., Timp. und Baß.

Andante



Quasi Allegreto

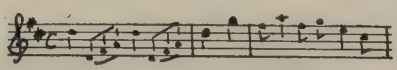


Tempo di Menuetto

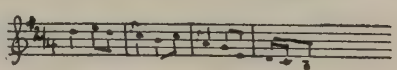
Sinfonie in D Dur. (H. B.-D 87,3).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Cor., 2 Cl. und Baß.

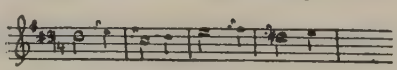
Allegro assai



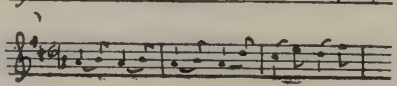
Andante



Menué



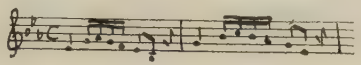
Allegro assai



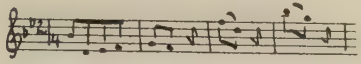
Sinfonie in Es Dur. (H. B.-D 87,4).

Besetzg.: Str., 2 Ob., 2 Cor., 2 Fag. und Baß.

Allegro assai

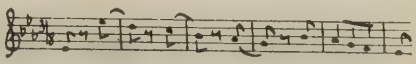


Andante



Menué

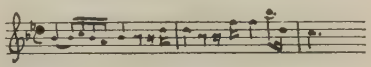
Allegro assai



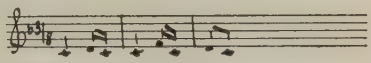
Sinfonie in B Dur. (H. B.-D 87,6).

Besetzg.: Str., 2 Ob,, 2 Fag., 2 Cor. und Baß.

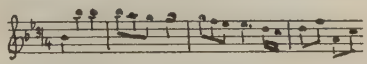
Prestissimo



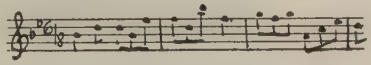
Larghetto



Menuetto



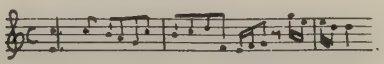
Presto assai



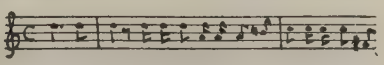
Sinfonie in D Dur. (H. B.-D 87,8).

Besetzg.: Str.

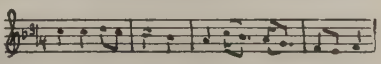
Allegro assai



Andantino



Menué



Presto

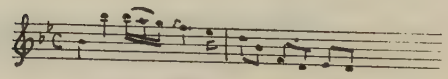
Kanzerte.

Drei Violinkonzerte in B Dur, G Dur und G moll.
(Conserv. Br. Baßstimme fehlt!)

Besetzg.: Sologeige und Str.

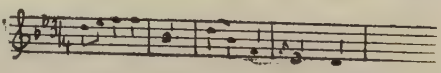
I.

Moderato



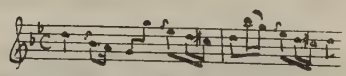
Adagio

Allegro

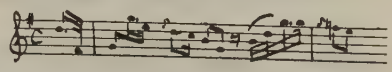


II.

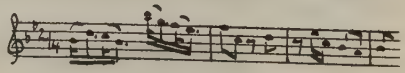
Vivace



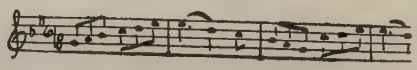
Adagio



Andante

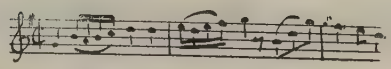


Presto

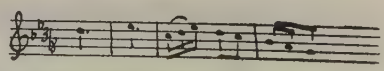


III.

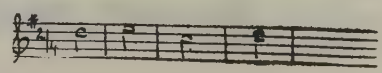
Con Spirito



Andante



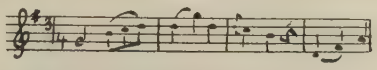
Presto



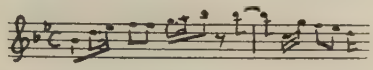
Konzert für „Flauto traverso" in G Dur. (H. B.-G 16,1).

Besetzg.: Soloflöte und Str. (Statt der Viol. auch zwei Ob.)

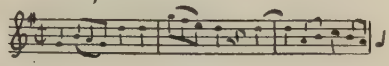
Allegretto



Largo



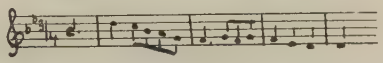
Con Spirito



„Concerto Pastorale" in B Dur. (H. B.-G 3,10).

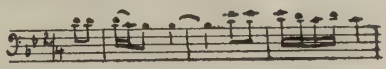
Besetzg.: Soloklarinette, Solofagott, Str. und 2 Cor.

Largo



Allegro

Presto

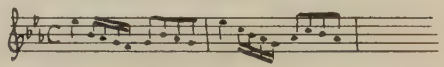


Divertimenti und Quodlibet.

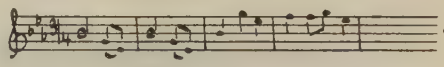
Divertimento in Es Dur. (H. B.-K 5,4).

Besetzg.: 2 Viol., 2 Clar., 2 Cor. in Es und B, 2 Fag., 2 Tr. und Baß.

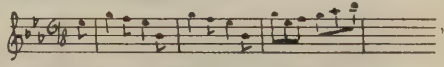
Intrada



Menuetto

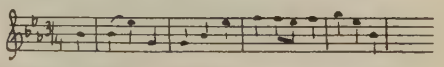


Danza tedesca

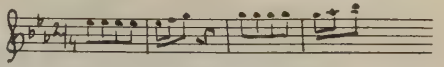


Polonaise

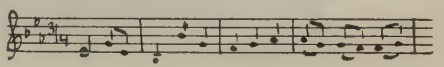
Menuetto



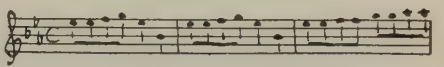
Scherzo



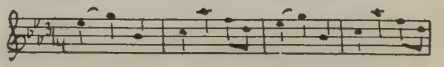
Menuetto



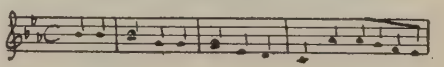
Alla Cosacco



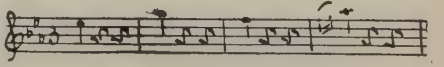
Menuetto a
contra tempo



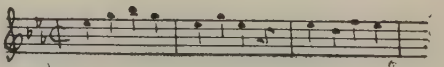
Rondo



Menuetto
con Sospiri fisicali



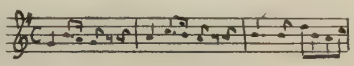
Finale



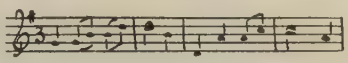
Divertimento in G Dur. (H. B.-K 4,2).

Besetzg.: 2 Clar. in G., 2 Violetten und Violone.

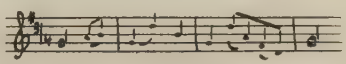
Intrada



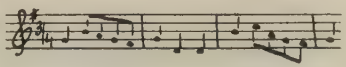
Menuetto



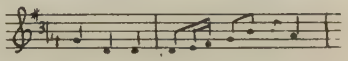
Pastorella



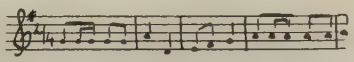
Menuetto



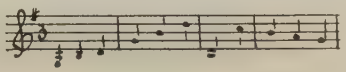
Polonaise



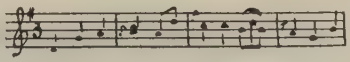
Balletto Russo



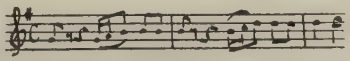
Menuetto



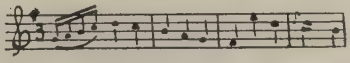
Aria francese



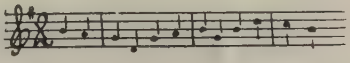
Scherzo



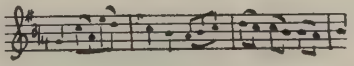
Menuetto



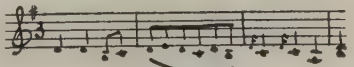
Arioso napolitano



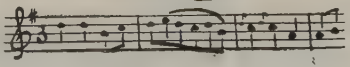
Rondo turchesco



Menuetto
alla Musetta



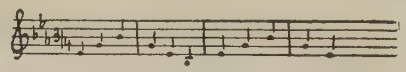
Menuetto
alla Lira



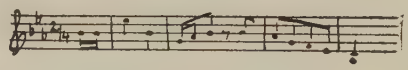
Divertimento in Es Dur. (H. B.-K 5,8).

Besetzg.: 2 Clar., 2 Fag., 2 Violetten, 2 Cor. und Contrabaß.

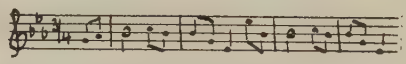
Intrada



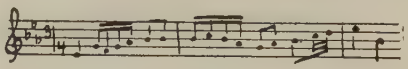
Marcia



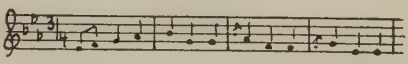
Menuetto



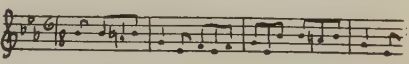
Polonaise



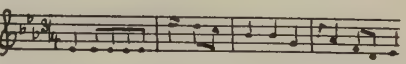
Masura



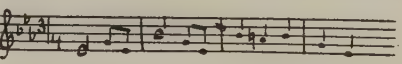
Rondo inglese



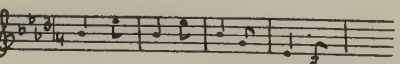
Menué



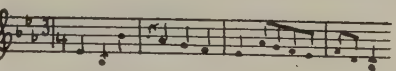
Pastorella



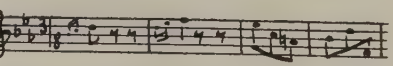
Alpina



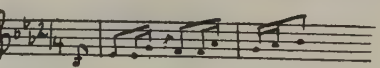
Menué



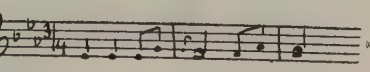
Rullata tedesco



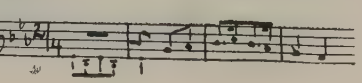
Del comico triviale



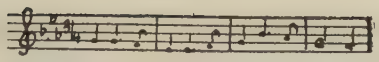
Menué



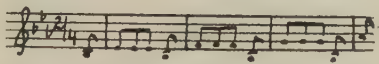
Balletto panduresco



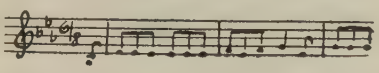
Cantabile francese



Scherzo



Caccia d'Alci



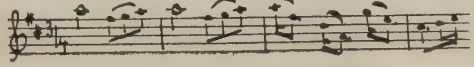
Quodlibet in D Dur. (H. B.-D 86,1).

Besetzg.: Str., 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cor., 2 Clar., 2 Cl., Timp.

Allegro assai

Andantino

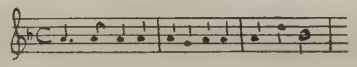
Menué



Messen.

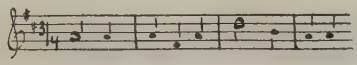
„Missa quaresimale" in D moll. (St. Jakob, Straubing).

Kyrie



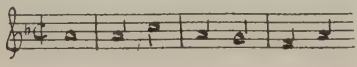
4 st. Chor, Posaunen in A, C, B.

Gloria



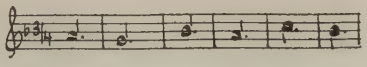
4 st. Chor, 2 Viol.

Credo



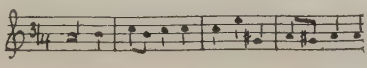
Besetzg. wie im Kyrie.

Sanctus



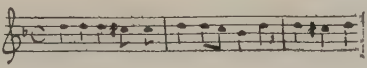
Besetzg. wie im Kyrie.

Benedictus



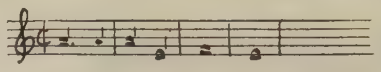
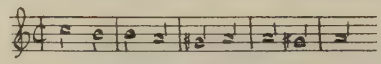
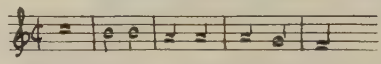
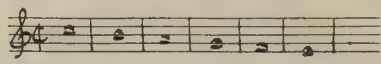
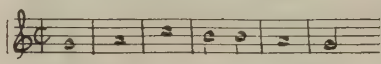
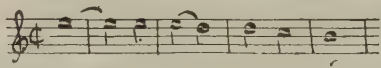
Duett zwischen Sopran-Tenor.

Agnus Dei

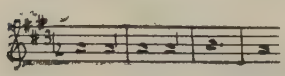
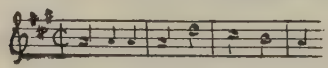
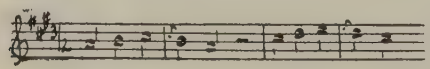


Besetzg. wie im Kyrie.

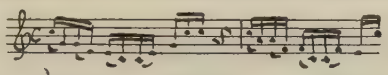
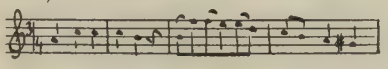
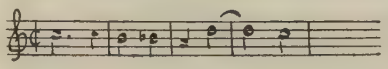
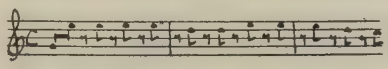
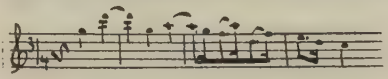
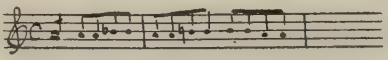
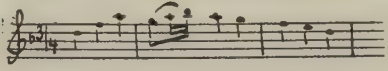
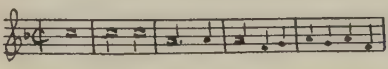
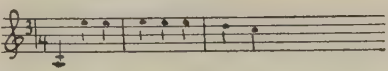
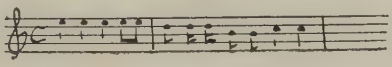
„Missa brevis in contrapuncto." (St. Jakob, Straubing).

Kyrie		4 st. Chor, 2 Altviolen, Orgel.
Gloria		4 st. Chor.
Credo		Besetzg. wie im Kyrie.
Sanctus		Besetzg. wie im Kyrie.
Benedictus		Besetzg. wie im Kyrie.
Agnus Dei		Besetzg. wie im Kyrie.

Messe in A Dur. (B. Pr.).

Kyrie		4 st. Chor, Violone, Alt-, Tenor-, Baßposaune.
Credo		Besetzg. wie im Kyrie.
Sanctus		Besetzung wie im Kyrie.
Benedictus		Besetzg. wie im Kyrie.

Requiem in C Dur. (M. B., Signatur 15793).

Requiem		4st. Chor, Str., 2 Clar., 2 Timp.
Te decet hymnus		Tenorsolo, Str.
Kyrie eleison		Besetzg. wie im Requiem.
Dies irae		Besetzg. wie im Requiem.
Tuba mirum		Altsolo, Str.
Lachrymosa		4st. Chor, Str.
Domine		Baßsolo, Str.
Quam olim		Besetzg. wie im Requiem.
Sanctus		Besetzg. wie im Requiem.
Benedictus		Duett zwischen Sopran und Alt, Str.
Agnus Dei		Besetzg. wie im Requiem.

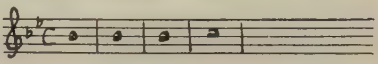
Psalmen.

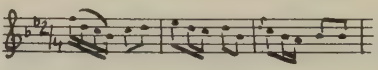
Miserere in C moll (C_1). (N. B. Sig. 15779, B. B. Sig. 18510, H. B.-H 1,6).

Miserere mei 4st. Chor, Str., 2 Ob., 2 Cor.

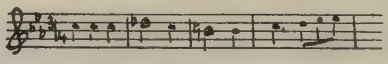
Ecce enim Altsolo Str.

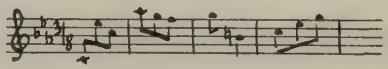
Asperges me Baßsolo, Str. 2 Cor.

Avertefaciem  4st. Chor.

Domine  Sopransolo, Str., 2 Fl.

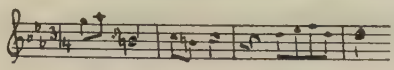
Sacrificium Tenorsolo, Str., 2 Ob.

Tunc accep-tabis  Besetzg. wie im Miserere.

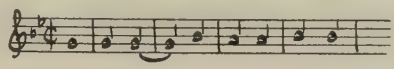
Sicut erat  Besetzg. wie im Miserere.

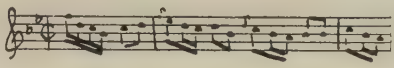
Miserere in C moll (C_2). (H. B.).

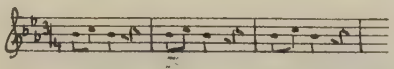
Miserere mei 4st. Chor, Str., Ob. Posaune, Orgel.

Ecce enim  Sopran, Alt, Str., Ob., Orgel.

Asperges me Baßsolo, Str., Orgel.

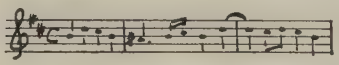
Averte faciem  Besetz. wie Miserere.

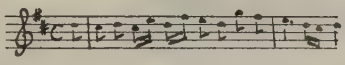
Domine  Tenor Solo, Str., Orgel.

Sacrificium  Chor, Str., Ob., Orgel.

Sicut erat Sopran-Alt, 2 Viol., Orgel.

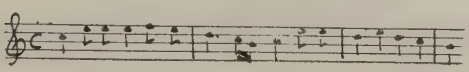
„Laudate pueri" in H moll. (H. B.-H1,4.).

Laudate  4st. Chor, Str., Orgel.

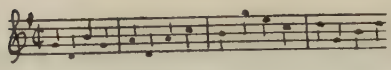
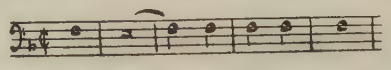
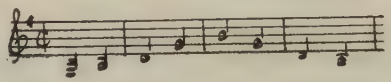
Arie  Sopran Solo, Str., Orgel.

Gloria patri 4st. Chor, Str., Orgel.

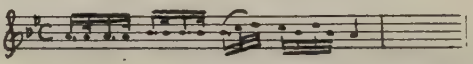
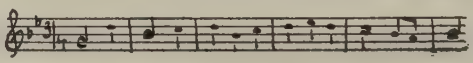
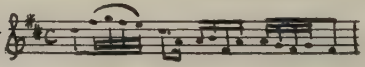
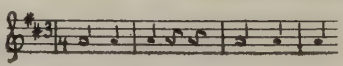
„Lauda Jerusalem" in C Dur. (H. B.-H7,4).

Lauda Jerusalem  4st. Chor, Str., Orgel.

„Psalmi de Beata". (H. B.-H 1,3).

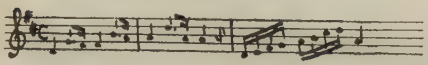
Dixit Dominus		4st. Chor, Str., Fl., Cl., Timp., Orgel.
Laudate pueri		4st. Chor, Str., Orgel.
Laetatus sum		4st. Chor, Str., Ob., Orgel.
Nisi Dominus		4st. Chor, Str., Orgel.
Magnificat		Besetzung wie im Dixit Dominus.

„Super Flumina Babylonis". (H. B.-H 25,6 und B. Pr.).

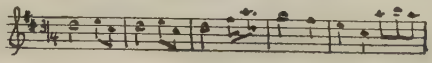
SuperFlumina		4st. Chor, Str., Ob., Fl., Orgel.
Rezitativ		Baßsolo, Ob., Str.
Arie		Tenorsolo, Str., Ob.
Rezitativ		Sopransolo, Str.
Filia Babylonis		Sopran-Alt, Str., Fl.
Gloria patri		Besetzung wie im Super Flumina.

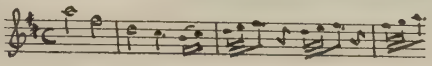
Motetten.

„Motetta per ogni tempo". (H. B.-H 1,5).

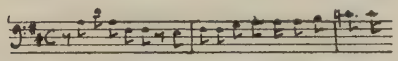
Arie  Sopransolo, Str.

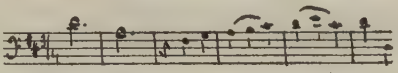
Rezitativ Sopran, Str.

Licet sperare  Sopransolo, Str., Solooboe.

Te rogamus  4st. Chor, Str., Solooboe.

„De omni Tempore" (H. B.).

Rezitativ  Baßsolo, Orgel.

Arie  Baßsolo, Str., Orgel.

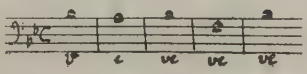
Kanons.

Kyrie in F Dur. (H. B.-H 11).

4st. Chor, Str., Orgel.

Ky - ri e e - le - i - son

„Venerabilis barba Capucinorum" in B Dur. (B. K.).



Einzelne Messenteile. (B. Pr.).

Kyrie in D moll — 4 st. Chor, Violone, Alt-, Tenor- und Baßposaune.

Credo in D Dur — 4 st. Chor, Violone, Alt-, Tenor- und Baßposaune.

Credo in G Dur — 4 st. Chor, Orgel.

Sanctus in D Dur — 4 st. Chor, Alt-, Tenor- und Baßposaune, Violoncello.

Messeeinlagen. (B. Pr.).

„Dominica de Passione".

Introitus in A Dur — 4 st. Chor, Alt-, Tenor- und Baßposaune, Violoncello.

Graduale in A Dur — Besetzung wie Introitus.

Offertorium in A moll — Besetzung wie Introitus.

„Dominica tertia in Quadragesima".

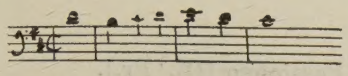
Introitus in D moll

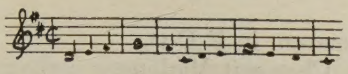
Graduale in D Dur

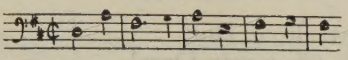
Offertorium in D Dur

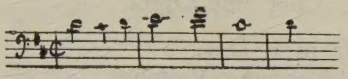
4 st. Chor, Tenor-, Alt- und Baßposaune, Violoncello.

„Feria quarta Majoris Hebdomadae" in D Dur.

Introitus 

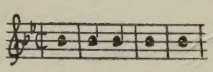
Graduale 

Tractus 

Offertorium 

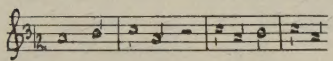
4 st. Chor, Alt-, Tenor- und Baßposaune, Violoncello.

„Offertorium pro feria quinta" in B Dur. (nur St. Jakob, Straubing).

O pretiosum 

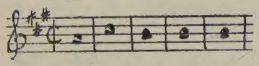
4 st. Chor, 2 Violen, Tenor- und Baßposaunen.

Offertorium in A moll.

Confitebor 

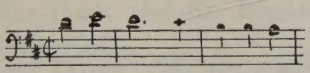
4 st. Chor, Orgel.

Graduale für Fronleichnam in A Dur.

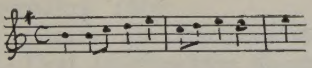
Bone pastor 

4 st. Chor, Orgel.

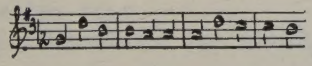
Hymnen und Asperges pro Dominica Palmarum. (B. Pr.).

Tantum ergo in D Dur 

4 st. Chor, Orgel.

Tantum ergo in E moll 

4 st. Chor, Orgel.

Asperges in G Dur 

4 st. Chor, Orgel.

Passionen (B. Pr.).

1. Passio Dominica Palmarum in F Dur.
   23 Gesänge für 4 st. Chor mit Violone.

2. Passio pro feria quarta in F Dur.
   17 Gesänge für 4 st. Chor mit Orgel.

3. Passio pro feria sexta in F Dur.
   15 Gesänge für 4 st. Chor mit Violone.

4. Passio pro feria tertia.
   Ist nur eine Einlage zu den Gesängen zwischen Nr. 10 und 11 vorhanden.

Literatur.

I. Sämtliche Schriften und Kompositionen Riepels.

II. Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon.
Fétis: Biographie universelle des musiciens.
Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler.
Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler.
Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.
Riemann: Große Kompositionslehre.
Riemann: Musiklexikon.
Schilling: Universallexikon der Tonkunst.

III. Adler G.: Zur Geschichte der Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (In: Studien zur Musikwissenschaft, Heft VI. 1916).
André A.: Lehrbuch der Tonsetzkunst, 1840.
Fellerer G.: Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Paderborn 1929.
Fürstenau M.: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861.
Fürstenau M.: Beiträge zur Geschichte der königl. sächs. Musikkapelle. Dresden 1849.
Jahn Albert: W. A. Mozart. Bd. 1 und 2. Leipzig 1919—1921.
Klafsky A. M.: Michael Haydn als Kirchenkomponist. Stud. zur Mus. Wiss. Bd. III, 1915.
Mengelberg: G. A. Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Kunstherrschaft in Deutschland. Leipzig 1911.
Mennicke K.: Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. Diss. Leipzig 1906.
Mettenleiter Dom.: Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Regensburg 1867.
Müller W.: Hasse als Kirchenkomponist. Leipzig 1911.
Pembaur K.: Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am sächsischen Hofe. Dresden 1920.
Riemann H.: Handbuch der Musikgeschichte. II. Leipzig 1913.

Schering A.: Geschichte des Instrumentalkonzertes. Leipzig 1905.
Schmid O.: Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Betätigung. Dresden 1900.
Schökel P.: Joh. Chr. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. München 1926.
Vogler Joh.: Christoph Vogel. Diss. Halle 1914.
Waldkirch Fr.: Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1931.
Zoder R.: Altösterreichische Volkstänze. Wien 1922.

IV. Bände aus den Sammlungen: Denkmäler Deutscher Tonkunst.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Lebenslauf.

Am 21. September 1909 in Regensburg als Sohn der Eheleute Josef und Anna Merkl geboren, bin ich arischer Abstammung und Deutscher Staatsangehöriger. Nach Ablegung der Reifeprüfung im Jahre 1929 am Neuen Gymnasium zu Regensburg, besuchte ich ein Jahr die Lehrerbildungsanstalt in Amberg/Opf. Die Wartezeit bis zur endgültigen Anstellung als Lehrer benützte ich zu musikwissenschaftlichen, pädagogischen und philosophischen Studien in Regensburg und zuletzt in Erlangen bei den Herren Professoren Dr. Steglich, Dr. Leser, Dr. Herrigl und Dr. Stählin. Im Herbste 1934 legte ich die Anstellungsprüfung für das Volksschullehrfach ab. Mit vorliegender musikwissenschaftlicher Arbeit bewarb ich mich im Sommer 1935 um die Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen.